СОВЕТСКОЕ ФОТО

10

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

1976

© Издание Союза журналистов СССР. 1976.

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 10. 1976
ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

ОЛИМПИАДА-76

Немногим более двух месяцев назад погас в Монреале Олимпийский огонь. Яркий символ спортивной борьбы спортсменов всего мира 16 дней пылал он на Олимпийском стадионе.

XXI летние Олимпийские игры закончились блестящим успехом советских атлетов. На аренах Монреаля команда СССР завоевала 125 наград, в том числе 47 золотых медалей, и в неофициальном командном зачете набрала больше всех очков. Эта победа далась нелегко и потому она особенно радостна. Наши олимпийцы проявили лучшие качества, присущие советским спортсменам, — выдержку, сплоченность, мужество, волю к победе.

С неослабевающим вниманием следил весь мир за ходом спортивной борьбы. Пресса, радио, телевидение ежедневно рассказывали о победах и поражениях, о новых спортивных рекордах. Более 2800 журналистов, в том числе и фотожурналистов из многих стран мира, были аккредитованы в главном пресс-центре Олимпиады-76.

Волнующие события Олимпиады нашли отражение и в снимках советских репортеров. На этих страницах и на вкладке номера публикуются работы Д. Донского (АПН) и В. Будана (ТАСС).

ДЕСЯТЬ ДНЕЙ НА БАМе

Снимает Александр Абаза

БАМ — одна из главных строек страны. И сегодня, так же как когда-то на Магнитку, Днепрогэс и целину, со всех концов нашей Родины едет молодежь строить эту стальную магистраль. Здесь плечом к плечу трудятся ударные отряды из Москвы и с Украины, из Грузии и Молдавии. Сюда на третий трудовой семестр съезжаются посланцы многих вузов страны.

Дела и люди БАМа постоянно находятся в центре внимания и пишущих и снимающих журналистов «Комсомольской правды», которая ведет подлинную фотолетопись стройки. Первый ударный отряд, уезжающий на БАМ, и высадка первого десанта в Звездном; первые палатки строителей и первые дома поселка, выросшие на их месте; первые мосты через таежные реки и первый поезд на новой магистрали — все это видели читатели «глазами фоторепортера».

По традиции отдела иллюстрации «Комсомолки», за освещение важнейших тем газеты персонально отвечает один из ведущих фоторепортеров, в дан-

Вурильщик
из стройотряда «Донбасс»
Василий Пантюхин

Командир
стройотряда «Карпаты»
Валерий Чижов

тута; что девчонок БАМа по последней моде причесывает недавняя победительница республиканского конкурса парикмахеров. И каждый из этих зорко подмеченных фактов находит свое фотографическое отражение, становится яркой приметой, характеризующей сегодняшний день стройки.

Работая на БАМе, Абаза остался верен своему почерку, своей творческой манере, для которой характерны гармоническая уравновешевность кадра, его композиционная завершенность, замкнутость, графичность рисунка. Порой можно услышать упреки в некоторой статичности его снимков. Да, на них редко увидишь шагающих людей, автор практически не пользуется смазкой, «рваной» композицией. Но ведь существует динамика движения и динамика покоя. Разве не динамичны его фотографические ракурсы? А сколько скрытой динамики в словно рассекающей тайгу стреле путеукладчика или в устремленной ввысь композиции снимка, запечатлевшего девушек-каменщиц у подъемного крана!

В известной степени иными, чем раньше, предстали перед нами и сами строители БАМа. Если Алексей Федоров, как правило, шел к раскрытию образа портретируемого через его эмоциональную характеристику, то Александр Абаза чаще стремится дать психологическую трактовку образа героя. На наш взгляд, эта тенденция ясно прослеживается и в двух портретных работах, публикуемых на этих страницах.

Мне не раз доводилось встречаться с фотокорреспондентами, впервые побывавшими на БАМе. И каждый из них обязательно говорил о своих планах на следующую поездку. Есть они и у Александра Абазы...

Н. ПАРЛАШКЕВИЧ,
заведующий отделом иллюстрации
«Комсомольской правды»

Фото Александра ГУЩИНА

На линейном участке газопровода

Идет укладка труб

Будапештские строители Д. Попп и Л. Тимку возводят жилой поселок в Богородчанах

Перед рейсом

Стальная артерия
(К стр. 8)

ванными снимками и понимаешь — это уже штамп. Одухотворить геометрию стройки подобной комбинацией, как правило, не удается!

Весьма трудный процесс в работе каждого фотожурналиста — поиск героя. Ведь каждая публикация портрета передовика в газете, тем более в общесоюзной, может и должна расцениваться как моральный стимул в социалистическом соревновании. Наша жизнь бесконечно многообразна. Очень важно воспитать в себе чуткость к ее проявлениям, умение видеть через глазок фотокамеры главное, наиболее выразительное. Только так может родиться настоящее, сильное произведение фотопублицистики. Только на этом пути возможно совершенствование. Постановочный кадр в иных случаях может в какой-то мере дополнить журналистский материал, может выполнить изобразительные функции заставки, но не заменит фотографии, в которой чувствуется живой пульс жизни. Иной раз репортеры это недооценивают, ищут фотогеничные лица. Отсюда и возникают пространные и в то же время ничего не говорящие текстовки с обязательной присказкой: «Сменные задания выполняет на 120—130 процентов». Экономисты подтвердят: таких на стройках большинство. Почему «повезло» именно Иванову или Петрову? На эти вопросы и должен ответить репортер.

Мы уже давно заметили, что к материалам нашего фотокорреспондента Александра Гущина такие текстовки не нужны. Работая во всех жанрах, он стре-

Агентство печати «Новости» подготовило тематическую выставку, повествующую о прошлом и настоящем республик советской Средней Азии. Выставка будет экспонироваться в Непале, Лаосе, Индии, Афганистане, Турции, Иране.

В экспозицию вошло около двухсот снимков известных фотомастеров Георгия Зельмы и Всеволода Тарасевича. Составитель и автор сценария — художник Людмила Герасимук.

Ниже публикуется запись беседы нашего корреспондента с авторами выставки.

Г. ЗЕЛЬМА
Карнаисты

«СРЕДНЯЯ АЗИЯ ВЧЕРА И СЕГОДНЯ»

Рассказывают авторы выставки
Георгий ЗЕЛЬМА,
Всеволод ТАРАСЕВИЧ,
Людмила ГЕРАСИМУК

— Первое слово предоставим автору-составителю Людмиле Герасимук.

Л. Г. Начну с краткой характеристики экспозиции. Ее цель и задачи четко сформулированы и в названии, и в принципе отбора фотографий, и в экспозиционном «ключе». Это — публицистический фоторассказ о том, что дала Советская власть народам Средней Азии, о том, как полуголодная, нищая, безграмотная окраина царской России превратилась в цветущий край. «Обыкновенное чудо» произошло буквально на глазах ныне здравствующего поколения, и, к великому счастью, представители этого поколения оказались не только участниками и свидетелями гигантских преобразований, но и их летописцами.

— Чем эта выставка принципиально отличается от других тематических выставок, подготовленных АПН?

Л. Г. Вероятно, прежде всего тем, что она одновременно и тематическая, и персональная — в дуэте выступают два ведущих фотомастера агентства Георгий Зельма и Всеволод Тарасевич, представившие поистине огромный материал.

— Обилие материала, очевидно, облегчило задачу художника-составителя?

Л. Г. Это звучит парадоксально, но обилие отличных снимков, «изнутри» раскрывающих события или явления, создало свои трудности. Не легко идти за авторской мыслью — искать формы подачи, учитывая авторскую манеру, согласуясь с мыслью снимков, рожденных в разные десятилетия, в разные «фотографические эпохи».

— В чем же, по-вашему, достоинство работ Зельмы и Тарасевича?

Л. Г. В их индивидуальности. Оба мастера настолько творчески самостоятельны, что их съемки ни в каких случаях не поддаются сюжетному программированию. Авторы идут от общей идеи, от жизненных ситуаций и фактов, осмысленных с социальных позиций. И это определяет, формирует сюжет, композиционное решение. Ни тот, ни другой, конечно, не задавался целью создать выставочные кадры. Снимки разных лет рождены для газетных и журнальных полос. Но, получив авторую жизнь на стендах, они приобрели и новое качество — их внутренняя динамика стала более явственной, стала главной силой, главной составляющей композиционного строя.

— Какова, по вашему мнению, роль исторических кадров, включенных в экспозицию?

Л. Г. Их роль огромна. Мне приходилось бывать с фотовыставками в Лаосе и Пакистане. Там важно показать не только мощь нашей индустрии и результаты социальных завоеваний. Нужны ассоциации, обращение к эмоциям людей, сопоставление нашего прошлого с сегодняшним днем их страны. Именно эту задачу и решают фотографии Георгия Зельмы 20—30-х годов, составившие один из важнейших разделов выставки — «Взгляд в прошлое»...

— О снимках этого раздела мы и попросим рассказать Георгия Анатольевича Зельму.

Г. З. Для меня поиски и находки в архиве — всегда волнующие минуты встречи с юностью. Я родился в Ташкенте и там же впервые взял в руки фотокамеру. В 1924 году появились мои первые снимки на страницах «Правды Востока» и «Кзыл Узбекистана». Снимал уходящую жизнь: убогие юрты кочевников, голодных детей, женщин в парандже, тяжелый ручной труд под палящими лучами солнца. И тогдашнюю новь — запись в сельхозартели, первые тракторы, прибывшие из России, строительство канала оросительной системы, ликбезы, демонстрации женщин, снявших паранджу... Многое из этого помнит и мой соавтор Всеволод Тарасевич.

В. Т. Снимки Георгия Анатольевича волнуют меня, видимо, не меньше, чем самого автора. Ведь мы земляки. Я родился в Фергане, жил с отцом — специалистом-ирригатором в кишлаках, маленьких поселках, в Бухаре и Самарканде. И через 25 лет вновь, уже как фоторепортер, побывал в дорогих моему сердцу местах. Однажды я был в Среднеазиатских республиках с иностранными туристами. Они с интересом знакомились с нашими достижениями, но я все же удивлялся их невозмутимости, спокойствию. Потом понял: гости не видели того, что когда-то в детстве видел здесь я, о чем напоминают мне зельмовские фотографии. Представьте себе улочки, покрытые раскаленной солнцем пылью, по которым пробежать босиком было мальчишеским подвигом... Дервиши и прокаженные,

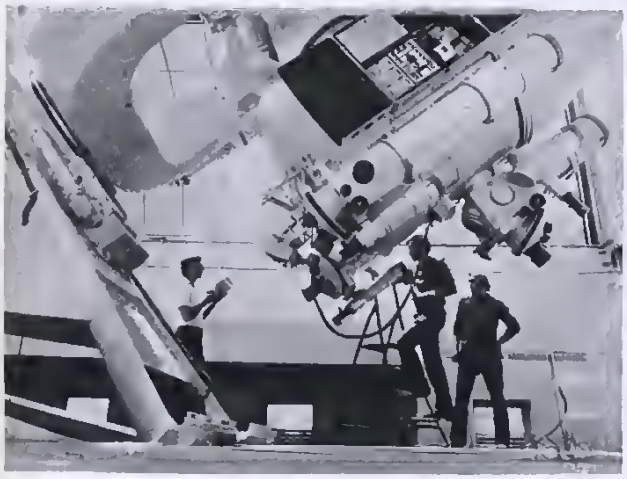
В. ТАРАСЕВИЧ
Высоковольтная линия в горах Памира

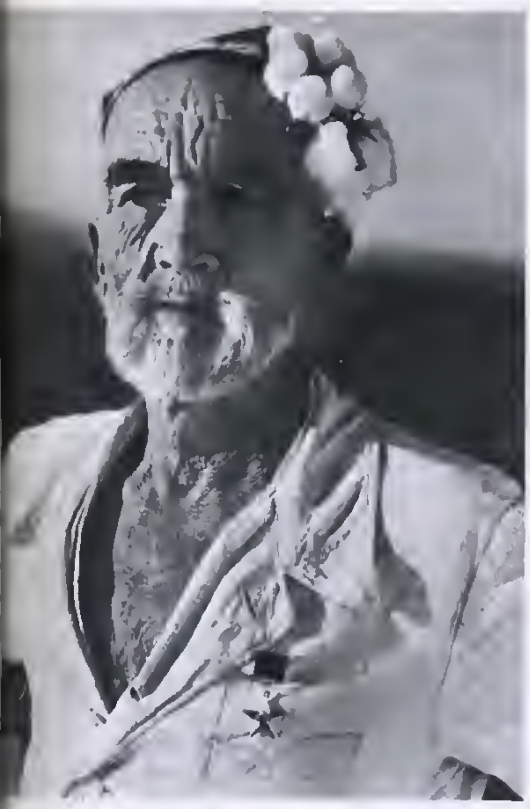
Г. ЗЕЛЬМА,
В. ТАРАСЕВИЧ
Аэродром в городе Ош

В. ТАРАСЕВИЧ
Гиссарская обсерватория

Строитель Токтогульской ГЭС

Строительство электростанций Нарынского каскада





Г. ЗЕЛЬМА
Земля жаждет

Строительство Андижанского водохранилища

Уборка хлопка в Голодной степи

Звеньевой Герой Социалистического Труда Назарали Ниязов

Г. ЗЕЛЬМА, В. ТАРАСЕВИЧ
На улицах Намангана. Девушки с текстильного комбината

шар»? Это восточный обычай — весь кишлак ставит дом своему односельчанину. В наши дни хошар — помощь всей страны пострадавшему от землетрясения Ташкенту, грузовые платформы с агрегатами для Нурекской и Токтогульской ГЭС, соревнование бригад строителей этих электростанций, насчитывающих в своих рядах представителей сорока национальностей.

— *«Большой хошар» — назовем его так — нашел отражение в снимках?*

Л. Г. В очень многих. Тема дружбы народов стала лейтмотивом, своеобразным символом выставки.

В. Т. Мы хотели показать, какую отдачу получили республики нашей страны от своих среднеазиатских сестер. И в то же время рассказать о том, насколько высок промышленный потенциал Средней Азии, уровень жизни и культуры ее народов. Документировать факты, опровергающие злопыхательские выдумки западных «советологов» о Средней Азии как сырьевом придатке, — вот что было очень важно. И съемка, и отбор фотографий в определенной мере отвечали этой задаче.

Л. Г. Мне, как составителю выставки, хотелось бы вапомнить еще об одной задаче, которую удалось решить авторам. Они сумели показать, как бережно относятся в Среднеазиатских республиках к памятникам старины, как органично соседствуют в архитектуре и искусстве век нынешний и аек минувший, традиционность и новаторство.

В. Т. Кстати, решению этих задач подчинены сопроводительный текст и музыкальное оформление экспозиции.

— *И последний вопрос. Собирается ли авторский коллектив подготовить фотокнигу о Средней Азии?*

В. Т. Обязательно. Работа над выставкой еще раз показала огромные резервы, заложенные в публицистической фотографии. Резервы, которые при всем желании практически невозможно использовать на журнальной полосе Значит, нужны аыставки, нужны книги...

Вел беседу Г. ЧУДАКОВ

Г. КАЛАШНИК
Лазер

С. КАРТАШЕВ
Пути-дороги...

А. РЯБОШАПКА
Юность

Фото Дмитрия ДОНСКОГО (АПН)

На олимпийском стадионе Монреаля. Идет команда Советского Союза

На световом табло горит надпись: «До встречи в Москве»

Каменщицы
с Украины
Анна
Лазарчук
и Надежда
Куроч

Посланцы
Молдавии —
бригадир
Геннадий
Гомозов,
строители
Александр
Ячиков
и Георгий
Бендыга

Укладка пути

ном случае А. Федоров, снимки которого неоднократно публиковались в «Советском фото». За три года регулярных командировок БАМ стал для репортера «вторым домом». Знание местных условий, личные знакомства со строителями, накопленный опыт дают ему возможность обращаться к аналитическим журналистским сопоставлениям. Но вместе с тем за это время особая атмосфера стройки стала для него привычной, в какой-то мере будничной. А нам хотелось показать бамовцев по-новому. Для этого нужен был свежий глаз «новичка». И вот на восточный участок строительства уехал Александр Абаза.

«Абаза? На БАМе?» — такие недоуменные вопросы не раз звучали в редакции за десять дней его отсутствия. Дело в том, что за этим репортером утвердилась репутация специалиста в области спорта и искусства.

Почему же именно он был направлен в эту командировку? Во-первых, потому, что на самом деле Абаза — фотожурналист-универсал. В его активе — отличные репортажи о моряках и пограничниках, тракторостроителях и хлопкоробах, мелиораторах и металлургах. И, во-вторых, потому, что он умеет видеть красоту в обычном, на первый взгляд заурядном, умеет удивляться.

Оба эти качества сослужили Александру добрую службу. Универсализм проявился в тематическом разнообразии привезенного из командировки материала: репортажах об укладке стального полотна дороги и рождении города, о службе быта в таежном поселке «Молдавстроя» и бамовцах-спортсменах, о воинах-железнодорожниках, самоотверженно работающих на строительстве магистрали.

Абаза многому «удивлялся»: тому, что в тайге вырастают не времянки, а современные комфортабельные дома; что прямо на трассе, за сотни километров от больших городов работают подготовительные курсы инсти-

МАРШРУТЫ
ДЕСЯТОЙ
ПЯТИЛЕТКИ

УМЕНИЕ ВИДЕТЬ ГЛАВНОЕ

Репортаж со стройки СЭВа

Кипучий дух гигантских строек десятой пятилетки, героический, овеянный романтикой труд первопроходцев индустрии дают в наши руки благодатный изобразительный материал. И подчас хорошая информационная, репортажная или жанровая фотография несет в себе гораздо больший пропагандистский заряд, чем иная статья. Один из монтажников КамАЗа признался мне, что приехал на сооружение автограда после того, как увидел в нашей газете фоторепортаж из Набережных Челнов. И таких случаев немало. Все это закономерно: эмоциональное воздействие добротного иллюстративного материала, раскрывающего размах стройки, энтузиазм созидания, чрезвычайно велико. Вот почему мы всегда ратуем за «гвоздевые» первополосные снимки, не жалея для них места. Герои труда, новаторы производства — важнейшая тема наших иллюстраций, которые занимают значительную часть газетной площади. Признаться, нас не всегда радует решение этой темы. Случается, помещаем однотипные, невыразительные фотографии. Порой смотришь: на первой полосе люди в касках, на второй — тоже. Статичные фигуры, напряженные лица. За всем этим видна спешка репортера, его работа по принципу «пришел, увидел, снял».

Порой репортеры идут по линии наименьшего сопротивления, дают со стройки два снимка: общий вид — панораму объекта — и отдельно групповой или индивидуальный портрет. Листаешь подшивку газеты, смотришь первые полосы с такими сдублиро-

мится избежать шаблона, находит и умело передает романтику и напряженный ритм строительных будней. Его герои естественны, с ними сразу возникает духовный контакт. И независимо от приема съемки («скрытой камерой» или «в лоб»).

Даже по отдельным работам А. Гущина хорошо видно умение молодого фотожурналиста максимально уплотнять кадр, через отдельные фрагменты показывать индустриальный масштаб строек, пафос созидания. Всем нам хорошо запомнились, например, его отличные снимки с Саяно-Шушенской ГЭС во время перекрытия Енисея. Умело используя технические средства фотографии, автор сумел художественно отобразить величие подвига гидростроителей.

На этих страницах журнала представлено несколько кадров из репортажа, сделанного А. Гущиным на строительстве линии газопровода Оренбург — Западная граница СССР (стройка Совета Экономической Взаимопомощи).

— Показать значение труда строителей оренбургского газопровода — почетная, но трудная задача для фотожурналиста. Именно в тех краях меня особенно глубоко охватило ощущение величия дел советского человека, своей волей сумевшего покорить суровую природу края. Это ощущение и хотелось донести до зрителя, — говорит А. Гущин.

Фотожурналист не задавался целью делать отдельные изобразительно эффектные кадры, он стремился передать дух, взволнованную атмосферу события, нарисовать характеры людей. И можно признать — это удалось ему.

Более месяца работал репортер над темой. Около пятидесяти кадров отобрано им для публикации, а сколько осталось в контрольках, контактах... Но даже немногие снимки, воспроизводимые на этих страницах, дают представление о почерке молодого фотожурналиста.

Александр Гущин находится в неустанном поиске. А поиск — необходимое условие для достижения подлинного мастерства.

Э. КУДРЯВЦЕВ,
заместитель главного редактора
«Строительной газеты»

нищие и калеки на фоне базарной экзотики. Видимо, наша сегодняшняя влюбленность в эти республики особенно сильна потому, что мы знали их только что разбуженными для новой жизни, раскрепощенными. Мы видели их детство и сохранили в памяти не просто обрывки впечатлений, разрозненные детали, эпизоды, а полнокровный образ колоритного, своеобразного, ни с чем не сравнимого края.

Г. З. Очень трудно передать чувство, которое испытываешь встречаясь с землей и людьми своей юности. Через сорок лет я решил вернуться туда, где был сделан один из кадров, вошедших в экспозицию — молодой киргиз читает дехканам указ о земельно-водной реформе. Этот снимок я показал старикам, и к нашему общему восторгу они узнали главного героя — в те годы секретаря сельсовета, а ныне — колхозника-пенсионера Акзама Дадабаева. Наша встреча с ним была необычайно радостной. Вскоре появился фотоочерк с «ударным» кадром сорокалетней давности. Несколько снимков были посвящены дочерям Акзама — преподавательнице французского языка, мастеру шелкоткацкой фабрики, заведующей лабораторией шелкопроизводительного завода...

В. Т. Снимки прошлых лет, решили мы, просто неоценимы при разработке темы выставки. Причем они должны быть не только поводом к рассказу, отправной точкой, но живой нитью, органически вплетающейся в общую канву повествования.

Одна из глав выставки называется «От пиалушки до лайнера». Она включает целый ряд исторических фотографий. Мы стремились, чтобы эти фотографии играли самостоятельную и очень важную роль, увлекали зрителя, сосредоточивали на себе внимание. Тогда, по нашему мнению, и снимки последних лет обретут дополнительный смысловой заряд.

— Вы оба, как известно, в прошлом фронтовые корреспонденты. Нашлись ли в ваших архивах кадры военной поры, «работающие» на тему?

Г. З. К счастью, да. У меня сохранился снимок: солдаты-побратимы — русский и узбек — защитники Сталинграда. Я разыскал семью погибшего в боях узбека Астанакулова, и уже несколько лет переписываюсь с его родителями, сестрой и братом. Снимок этот вошел в экспозицию как символ фронтового братства, дружбы, скрепленной кровью.

В. Т. Дружба между среднеазиатскими народами, русским и другими народами — ярчайший итог победы нашей национальной политики. Знаете ли вы, что такое «хо-

Г. ЗЕЛЬМА
Который час?
1926 год

Г. ЗЕЛЬМА,
В. ТАРАСЕНИЧ
Старое и новое

Г. ЗЕЛЬМА
На переправе.
1925 год

Кустарь
за очисткой шерсти.
Ташкент. 1926 год

Ватрачки.
Фергана. 1925 год

НА ПУТИ К МАСТЕРСТВУ

Выставка московского областного фотоклуба

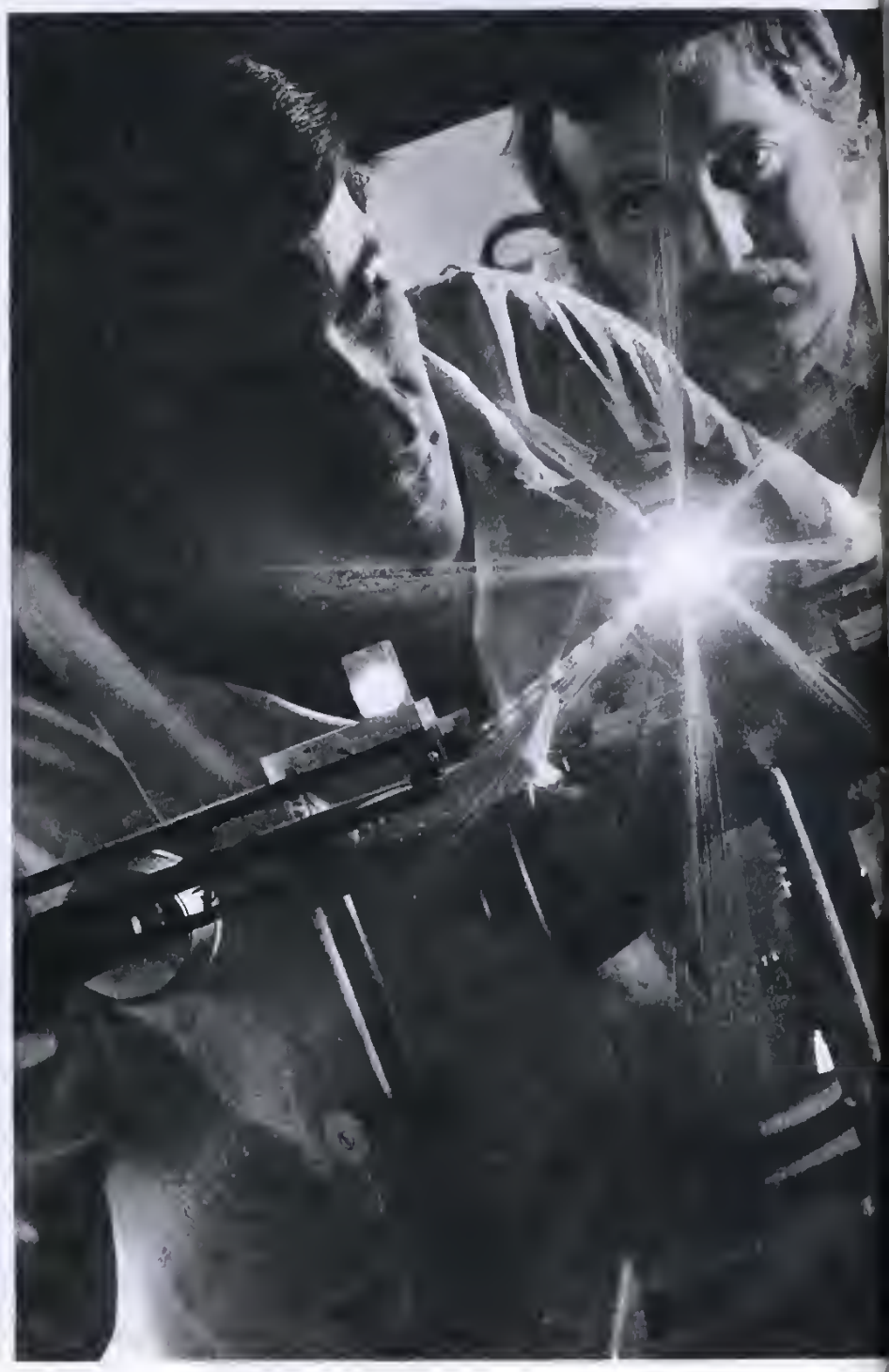
Почему фотолюбители так ценят межклубные выставки? Потому что эти выставки расширяют кругозор, информируя об уровне развития фотоискусства в разных городах, республиках, дают возможность критически оценить свои собственные работы, углубляют представление о возможностях художественной фотографии. Выставки — это и личные контакты, большую пользу которых трудно переоценить — дискуссии, споры, обмен опытом, последующая переписка... Экспозиции даже очень сильных объединений не в состоянии соперничать с межклубными.

Но сегодня наш рассказ о «клубе клубов», члены которого как бы постоянно находятся в положении и участников, и зрителей межклубных выставок. Это — Московский областной фотоклуб при Доме художественной самодеятельности. По численности он превышает любой другой, поскольку включает в себя множество филиалов — кружки, студии, клубы предприятий, строек, учреждений и Домов культуры Подмосковья: из Ступино, Подольска, Фрязино, Монино, Дубны, Красногорска, Серпухова и других городов.

Каждая выставка областного масштаба (а их за три года состоялось более пятидесяти) — по существу типичная межклубная. Что и говорить, явление редкое в фотолюбительской практике. Ну, а каковы творческие потенции клуба? Обратимся к последней отчетной экспозиции.

Открывает ее... столик с книгой отзывов. «Все работы фотографически профессиональны, а некоторые сделаны на очень высоком профессиональном уровне». Эти строки принадлежат одному из ведущих наших фотомастеров А. С. Гаранину. «Все работы...» — подчеркивает он, — и это о многом говорит.

Едва окинув взглядом выставку, сразу отмечаешь многотемье, бо-



гатую стилевую гамму, необщее видение — то, что обычно характеризует межклубные экспозиции. Здесь есть и откровения «скрытой камеры», и психологический портрет, и камерные сюжеты в светлой тональности, и натюрморты в нарочитом «крупнозернистом» исполнении, и, наконец, репортажные серии.

В обзорах, посвященных клубным выставкам, любителей нередко упрекают за отсутствие на стендах событийных репортажей. Думается, это не всегда верно. Ведущий жанр фотолюбительского творчества — жанровая фотография. Она, как и большинство снимков для прессы, создается репортажным приемом съемки по ходу развивающегося действия и рассказывает о жизни тем же ярким образным языком. Выставка радует тем, что она демонстрирует жизнеспособность и большие творческие возможности жанровой фотографии, о чем говорят, в частности, представленные на ней снимки.

Фотолюбители демонстрируют высокий уровень и в других жанрах. Групповой портрет двух хлеборобов (А. Матвеев). Открытые обветренные лица людей, что называется «от земли». Никакой рисовки, никакой скованности. Они, как братья, одновременно и похожи друг на друга и разные. Это наши современники. Снимок — пример решения темы «Человек труда».

«Ассоциации» — так назвал свою работу тот же автор А. Матвеев. Изоляторы линий электропередачи сопоставляются с тополиными сережками. Подход к решению темы скорее литературный, нежели чисто фотографический. Но автор не декларирует зрителю единственно приемлемое толкование сюжета. Диптих вызывает множество ассоциаций — и лирических, и публицистических, и, наконец, просто изобразительных, композиционных.

В. УСКОВ
Дождь

В. ПАУТОВ
Не плачь, мама!

В. КУЗНЕЦОВ
Северный мотив

Имена представителей наиболее сильного в творческом плане Красногорского филиала клуба — М. Голосовского, Г. Лукьяновой, В. Паутова, В. Ускова хорошо известны в области. Их работы легко узнать по безупречному техническому исполнению, по пристрастию авторов к жанровым сюжетам: стоит, подбоченясь, девчонка, затакий маленький лидер деревенских подростков, «казаков-разбойников»; невеста утешает мать у накрытого свадебного стола; художник пристально всматривается в свое произведение...

Итак, «клуб клубов» показывает широкую палитру тем, сюжетов, стилевых манер. Этому способствуют и организационная структура, и творческая устремленность коллектива.

М. ЛЕОНТЬЕВ

С. НЕГОВЕЛОВ
Горные луга

А. МАТВЕЕВ
Хлеборобы

Г. ЛУКЬЯНОВА
Портрет

ВЯЧЕСЛАВ ТАРНОВЕЦКИЙ

Черновцы

Работы фотолюбителя, физика по специальности, Вячеслава Тарновецкого производят впечатление простых по форме и достаточно сложных по содержанию. Художественный образ в его фотографиях неоднозначен, непрямолинеен.

На первый взгляд, главное в изобразительном строе его работ — словно заранее заданная «картинность» построения, которая делает их сродни живописным. Четкая выверенность композиционного строя, кажется, лишает возможности привнести в кадр случайное, фрагментарное, что создает впечатление уравновешенности и законченности. Этому способствует и выбор квадратного формата фотографий.

Но таково лишь первое впечатление, начальный уровень восприятия. Художественный образ раскрывается автором постепенно. Мы замечаем, что уравновешенность кадров не спокойно-созерцательная, а динамичная, напряженная, наполненная внутренней энергией.

В. Тарновецкий, избегая внешне эффектных приемов, создает впечатляющий художественный образ. Главным ге-

Солнечный дождь

Воспоминание

Кораблик

Танечка

роем его произведений является как бы сам автор; снимки подчеркнуто психологичны. Напряженность застывшего мгновения словно проецируется на увиденный пейзаж. Все это создает многослойность образа, некую его незавершенность, а значит, и неисчерпаемость.

На фотографии, которая называется «Воспоминание», — заброшенный уголок парка и старая скамейка рождают цепь ассоциаций.

Тот же мотив, но более опосредованно, усложненно проходит в его (как мне представляется, лучшей фотографии) «Кораблике». Воспоминание взрослого человека о детстве, о детских впечатлениях. Это тонкая трепетность памяти. Кружево ветвей, ствол дерева и даже стена, служащая им фоном, — все «автобиографично» и вместе с тем одушевлено.

И это второй мотив, мотив единения с природой. В. Тарновецкий воспринимает окружающий мир глазами художника и богатство своего восприятия умеет передать нам, зрителям.

О. ШАПОШНИКОВА,
искусствовед

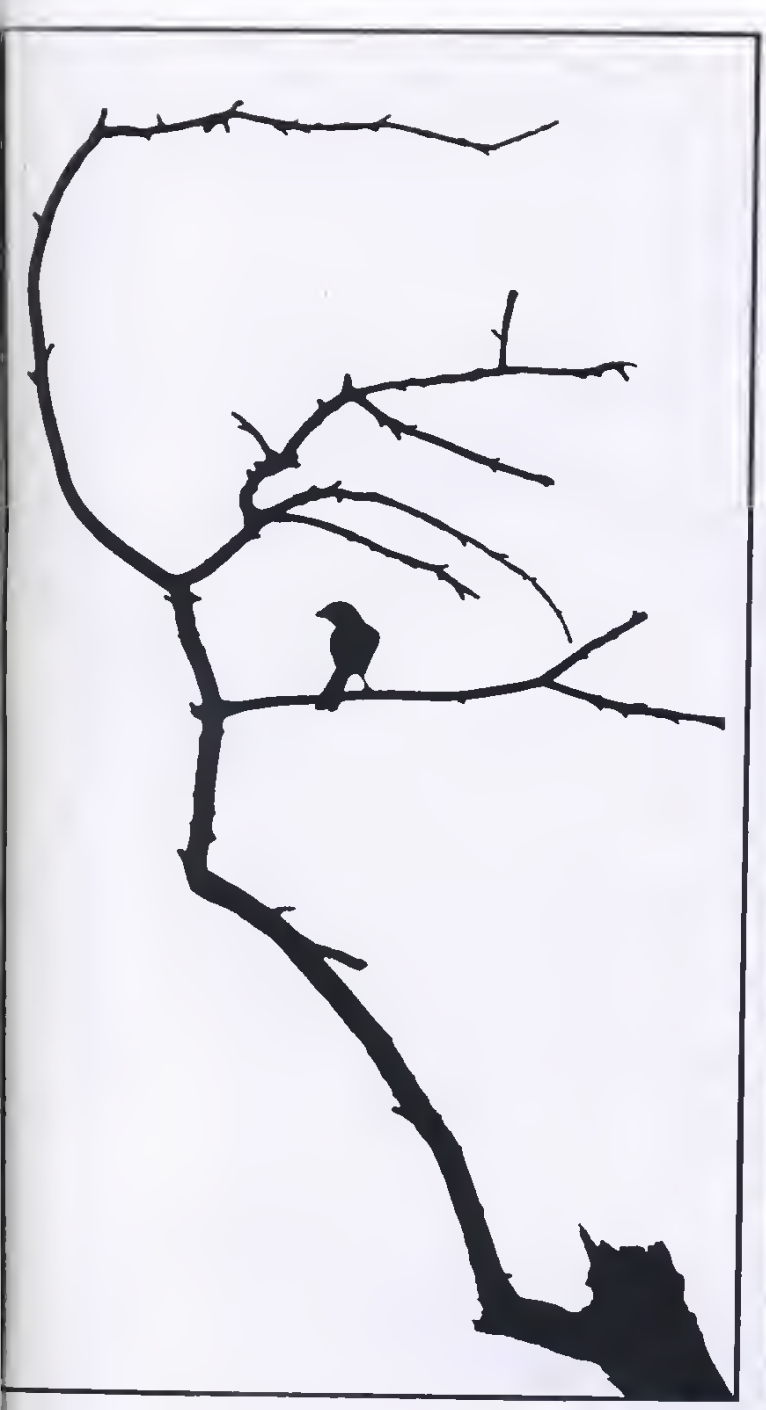
ЗУРАБ ДАТУАШВИЛИ

Тбилиси

Имя фотолюбителя Зураба Датуашвили, инженера-лесовода Тбилисского института леса, хорошо известно знатокам фотографии в Грузии. Его снимки регулярно появляются на страницах республиканских газет и журналов. Он участник и призер многих всесоюзных и международных фотовыставок.

Зураб Датуашвили — ветеран республиканского фотоклуба «Сакартвело». Он работает во многих жанрах, но больше всего ему по душе пейзажи. Пожалуй, в Грузии не найдется такого уголка, где бы не побывал фотограф-пейзажист — Кахетия, Сванетия, Хевсуретия, Абхазия, Аджария...

Фотографика — новое увлечение Зураба Датуашвили. Он стремится найти свежие, нестандартные композиционные решения, передать национальный колорит. На выставках у стендов с его гра-



фическими работами всегда встретишь заинтересованных зрителей.

Симон КИЛАДЗЕ,
председатель республиканского фотоклуба «Сакартвело»

От редакции:

Фотографика — жанр непростой. Автору, имеющему пристрастие к этому виду светописи, порой бывает трудно передать в своих произведениях приметы современности, сегодняшнего дня. Зурабу Датуашвили это удается. Удается ему и другое — сохранить свою творческую манеру, свое видение окружающего мира. Его почерк характеризуется лаконизмом, строгостью изобразительных решений. В работах Датуашвили ничто не отвлекает от главного, от авторской мысли, и в то же время «рассудочная» графичность снимков не ослабляет эмоционального впечатления. Автор — лирик, и поэтому зритель прежде всего отметит его любовное отношение к природе.

Новые этажи

Вечереет

Этюд

Тбилисский мотив

СИСТЕМА МОРАЛЬНЫХ СТИМУЛОВ И ФОТОГРАФИЯ

В № 6 за 1976 год журнала ЦК Коммунистической партии Литвы «Коммунист» опубликована статья кандидата исторических наук, старшего преподавателя кафедры журналистики Вильнюсского государственного университета В. Юодакиса «Системв моральных стимулов и фотография». Ствтья перепечатываетсв с сокращениями.

Предусмотреть «...более полное сочетание материальных и моральных стимулов и усиление их воздействия на повышение эффективности производства, рост производительности труда, улучшение качествв продукции, экономное использование материальных ресурсов» — говорится в «Основных направлениях развития иародного хозяйства СССР на 1976—1980 годы».

В период строительства коммунизма важио умело использовать каждое средство, которое помогает повышать производительыость труда, ускорять производство, развивать науки, повышать культуру. Одиим из таких средств является эффективная системв материального и морального поощрения. Поэтому на XXV съезде партии подчеривалась необходимость поисиов оптимальных вариаций этой системы.

Особенно нуждвемся мы в действенной системе моральных стимулов. Правда, уже имеются устоявшиеся формы ее аыражения — благодарности, Почетные грамоты, значки, звания, медали. Однако действенность неиоторых моральных стимулов с течением времени снижается. Поэтому постоянно актуален поиск новых моральных стимулов. Составной частью системы морального стимулирования у нас издавна признанв фотогрвфия. Достаточно, например, вспомнить практику досок Почета. Другой пример — чествование передовиков в периодичесиой печати, где часто используется персональный или групповой фотопортрет. Это, пожалуй, и все. Более разнообразные формы использования фотографии встречаются реже. Между тем, в этой облвсти она может быть применена по-разиому, не говоря уже о том, что и на доске Почета, н в периодике снимок используется далеко не н полную силу.

Опубликованный фотопортрет передовика не только информирует, знакомит с заслуживающей уважения личностью, но и побуждает других следовать примеру, повышает производственную и общественную активность членов коллектива. Именно эту — социальную функцию фотографии мы, к сожалению, еще недооцениваем и поэтому не полностью ее используем.

Мвтериальное поощрение, конечно, не отжило и долго еще будет широко использоваться, но моральный стимул обретает все более прочные позиции. Он особенно эффективен, если применение его разнообразно, изыскиваются новые формы. В этом смысле у фотографии большие перспективы.

Мы уже привыкли к нынешним доскам Почета, фотопортретвм. Это прекрасное проявление увввжения к передовику. Но одинаковые и по формвту, и по художественному решению фотопортреты на досках Почета в определенном смысле нивелируют, уравнивают всех, кто на них представлен. Кроме того, нетворческое оформление стенда часто приводит к тому, что мы даже не замечаем, когда перед нами уже портреты других передовиков.

Некоторое время назад нв Вильнюсском заводе электроизмерительной техники, где искали оптимальное сочетание материальных и моральных стимулов, попытались применить другую форму морального поощрения. С этой целью после обсуждения кандидатуры в партийных, профсоюзных и административных органах решено было посвятить передовиу, активному общественнику, целую фотовыставку. Появился художественный плакат, информировавший о том, что а одном из фойе вывешено около двадцати репортажных снимков о достойном человеке. Его фотографировали на работе и дома, занятым общественным трудом и учебой, на улице, в театре, на демонстрации и т. д. Фоторепортерам (студентам кафедры журналистики ВГУ) пришлось изрядно потрудиться, во радоство было наблюдать зв реакцией коллектива! Весть моментально распространилась по всему заводу, любопытные спешили из всех цехов. Это действительно была фотовыставка — праздничная, со виусом оформленная, интересная. При внимательном наблюдении за зрителями можно было заметить, что у мвогих зародилась в сердце хорошая аависть: «А может, и мевя когда-нибудь удостоят такой чести...» Думаю, не ошибусь, сказав, что в этом случае выставка-фотоочерк о передовике показала весьма высокий коэффициент полезного действия, выполняя свою социальную функцию. Субъективно это было личное моральное поощрение, а объективно — социальный стимул. Не меньший эффект получился, когда спустя месяц появился подобный фотоочерк о другом передовике. Еще через месяц была представлена передовая бригада. Но спустя иекоторое время, когда в ходе дальнейшего эксперимента попытались менять выставки чуть ли не дважды в неделю, внимание, а тем самым, конечно, и социальное воздействие заметно снизились. Может быть, хуже стали фотографии, не такие интересные? Нет, все оставалось на том же уровне, но при учащении периодичности коллектив свыкся с новинкой, что, истати, случается и с обычными, традиционными формами морального поощрения. Отсюда следует простой логичесиий вывод: фотовыставкаочери — весьма эффективный моральный стимул, но применять его нужно умеренно, чтобы не обесценить. Возможио, это должны быть поквартальные выставки, возможно — помесячные, но необходимо раэиообразить и объект — то об одном передовике, то о цехе или бригаде и т. п.

Не менее действенным и ценным моральным поощрением может стать и, например, персонально вручаемый передовику фотоальбом, широко и развосторонне показывающий жизнь коллектива и деятельность награждаемого. В двнном случае большой объем работы и соответствующие расходы не позволили бы обесценивать поощрение, поскольиу такие альбомы часто делвть невозможно. С другой стороны, каждый такой альбом был бы уникален. Поэтому его следует, пожалуй, готовить в связи с 50-летием или другим юбилеем передовика.

Осмелюсь думать, что эффективное воздействие окажет и публично вручаемый передовику художественный фогопортрет большого форматв. Его красиво дополнят соответствующие посвящения, стихи, автографы сотрудников с пожеланиями.

Еще один случай: у заводских ворот или дверей цеха каждый понедельник вывешиваются портреты тех, кто лидировал на прошлой неделе, на кого нужно равияться всем.

Кому приходилось фотографировать, тот знает, какое множество вопросов и просьб слышится при этом: «А я получу снимки? А когда?» Люди высоко ценят фотографию, это «зеркало, имеющее дар памяти». Отзываясь на это пожелание, можно использовать для морального поощрения и такую форму: оперативно вручаемый передоаику комплект диапозитивов или фотографий, иоторые отражают тот торжественный момент, когда ему вручалась почетная награда — орден, медаль.

Правда, чтобы всесторонне использовать фотографию а системе моральиого стимулирования, коллективу необходимо иметь творчесии работающего, профессионального фотографа, настоящего фоторепортера, который параллельно мог бы представлять передовиков и на страницах печати, и по телеаидению, и на различных фотовыставках, проводящихся уже за стенами предприятия. И делать это, ие обезличивая человека, как иногда поступают наши фотохудожники, подписывая под работами только «Рабочий», «Каменщик», «Пахарь», «Доярка», но указывая фамилию и имя передовика, его титулы и профессию. Это также явится должным моральным поощрением наших маяков труда.

Кроме того, нужно иметь и хорошо оборудованную лабовртворию, фототеку. Коиечно, это потребует определенных расходов. Но расходы, связанные с введением должности фотографв и созданием фотолаборатории, быстро обеспечат реальио ощутимую моральную, а через нее и материальную производственную фондоотдачу.

В. ЮОДАКИС,
кандидат исторических наук

Олимпийская чемпионка, гимнастка Эльвира Саади

Фото Виктора БУДАНА (ТАСС)

Монреаль
Олимпиада-76
Велотрек

Фото
Дмитрия
ДОНСКОГО
(АПН)

Олимпийская чемпионка по прыжкам в воду Елена Войцеховская

Фото Виктора БУДАНА (ТАСС)

ШАГИ В ЖУРНАЛИСТИКУ

В редакции нашего журнала состоялся вернисаж фотолюбителя Виктора Жилина, активно сотрудничающего в газете «Вечерний Минск».
В обсуждении выставки приняли участие старейший фотокорреспондент газеты «Правда» А. Устинов, фоторепортер «Недели» В. Ахломов, Герой Советского Союза полковник С. Богомолов, члены московских фотоклубов.
Они тепло поздравили В. Жилина с успехами в работе, пожелали ему новых удач.
Публикуем статью о творчестве Виктора Жилина, а также фотографии из его фотоочерка «Часовые качества».

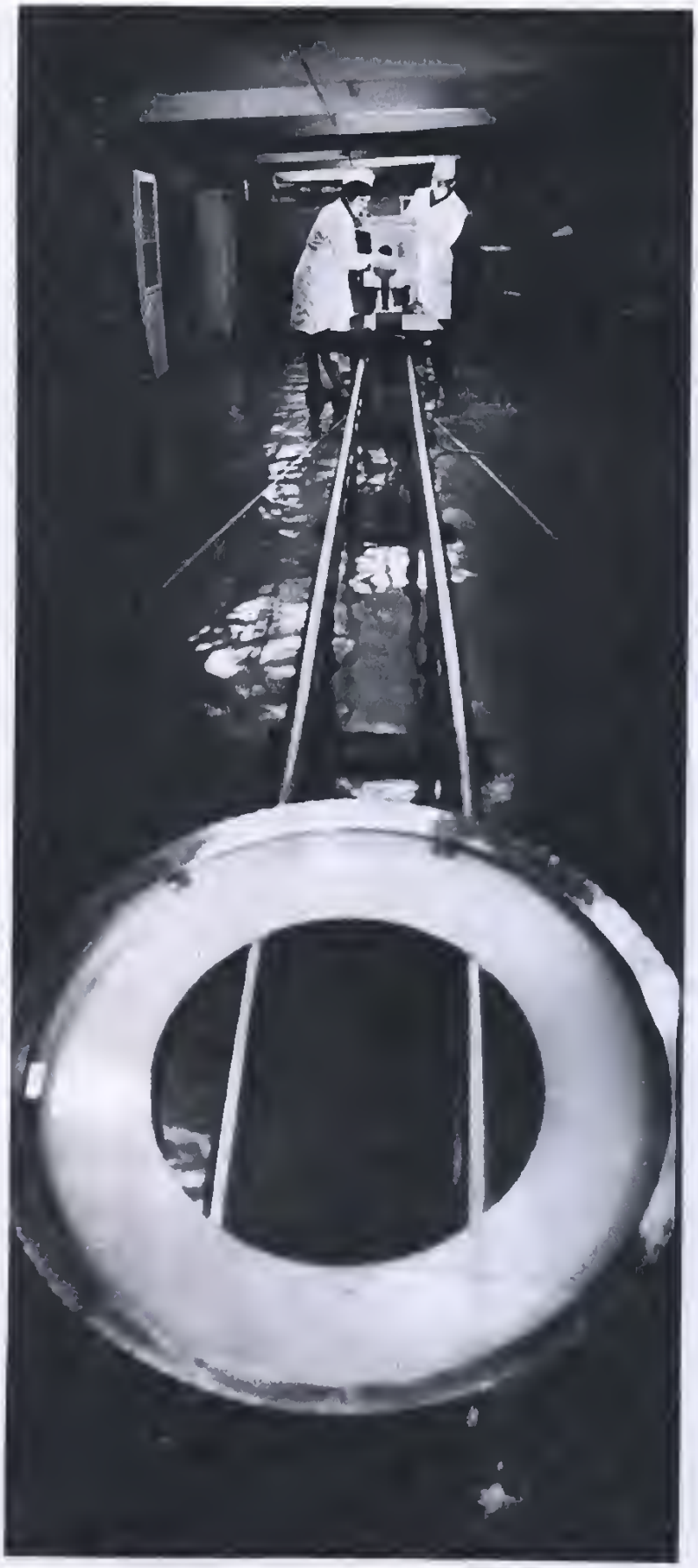
На открытии выставки Н. Жилина
Фото В. Седова

Пока, конечно, рано говорить о Викторе Жилине как о сложившемся мастере. Он находится еще в начале пути. Но хочется верить, что творчество одаренного фотолюбителя раскроется во всей своей полноте и еще не раз вызовет живой интерес почитателей фотографии. Не случайно газета «Вечерний Минск» охотно поручает снимать ударные фоторепортажи, очерки, «фотопередовые» любителю наряду с профессиональными журналистами. Согласитесь, такое в газетной практике встречается не часто.
Ответственный секретарь редакции А. Кудрявцев рассказывает:
— Виктор подкупил нас свежестью публицистических решений, умением выхватывать из быстротекущего потока жизни характерные приметы времени, показывать события, волнующие многих, подавать их в яркой, запоминающейся форме. Вот почему он стал нашим постоянным нештатным корреспондентом.
Подобной оценке может позавидовать любой опытный репортер.
На выставке были представлены снимки из очерков «Хлеб — имя существительное», «Наука управлять», «Испытание на прочность», «Бригадир», «Часовые качества». Чем интересны эти работы? А тем, что Жилин, как правило, не стремится снискать в них успех за счет внешнего эффекта, становящегося у любителей подчас основой материала, а старается прежде всего выявить внутренние, сокрытые от поверхностного взгляда закономерности.
Да, среди его работ встречаются кадры, напоминающие по композиции снимки известных фоторепортеров. Но подражательность для любителя на первом этапе — процесс закономерный. Многие известные фотографы в период становления так или иначе кому-нибудь подражали. Главное в том, что они нашли свое лицо.
Виктор еще молод, но уже накопил жизненный опыт. Служил в Советской Армии, был офицером. После увольнения в запас работал на минском заводе «Эталон» сначала мастером, потом начальником цеха. В настоящее время он старший инженер Центрального научно-исследовательского и проектно-технологического института организации и техники управления.
Жизнь рабочих, людей труда он знает не понаслышке. Это позволяет ему легко вникать в специфику производства, во взаимоотношения в трудовых коллективах. Он знает, какие сюжеты типичные, главные, а какие — второстепенные, малохарактерные.
Много внимания уделяет Жилин военно-патриотической теме. Встреча ветеранов войны, мемориальные комплексы — эти сюжеты органично вписались в экспозицию. Приверженность к теме «Память» вполне понятна: слишком много горя испытала за годы Великой Отечественной войны белорусская земля. Работы, посвященные трагической судьбе Хатыни, матерям, чьи сыновья не вернулись с войны, производят сильное впечатление.
Выставка, составленная из восьмидесяти снимков, продемонстрировала широкий тематический и художественный диапазон фотографа. Жилин смело пробует силы во многих жанрах — в портрете, в пейзаже, в натюрморте, в фотоочерке и фотоновелле. Тема труда и патриотического подвига соседствует у него с темой семьи, счастливого детства, с темой охраны природы и бережного к ней отношения.
Фотолюбитель из Минска — поэт родного края. Его лирические пейзажи, ритмичные по композиции, мягкие по тональности, выполнены в традициях русских пейзажистов—Еремина, Клепикова, Иванова-Аллилуева.
Трогательной теплотой проникнуты кадры, на которых он запечатлел животных. А ведь эта съемка требует, как известно, особых навыков, сноровки, наблюдательности.
В поисках выразительности В. Жилин много экспериментирует — варьирует точки съемки, чередует планы, уверенно и грамотно использует новейшие достижения фотографической техники.
В арсенале его художественных средств — светлая и темная тональность, графика, смелое кадрирование. Он часто применяет широкоугольные объективы, позволяющие включить в кадр информативно важные элементы.
Пример Виктора Жилина поучителен для многих фотолюбителей, желающих попробовать свои силы в журналистике.

А. ФОМИН

Фото
Виктора ЖИЛИНА

Часовые качества
(из фотоочерка)



ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

ЭСТЕТИКА ФОРМАЛИЗМА И ЗАПАДНОЕ ФОТОИСКУССТВО

Распространение идей эстетического формализма в фотоискусстве Запада было определено тремя главными объективными обстоятельствами. Исторической близостью фотографии к определенному этапу развития западного изобразительного искусства, этапу, для которого характерно господство формалистических художественных направлений. Тесной связью фотографии с научно-техническим прогрессом и его неизменным спутником в условиях капитализма — «массовой культурой». Наконец, неспособностью большинства западных эстетиков и теоретиков искусства встать на позиции научной теории реализма, вне которой не может быть правильно понята и объяснена специфика таких «новых искусств», как фотография, кино, телевидение.

Прежде чем начать разговор о формалистических тенденциях в западном фотоискусстве, необходимо хотя бы в общих чертах напомнить теорию формализма и его историю в искусстве.

«Формализм в искусстве — эстетическая концепция, усматривающая коренной принцип искусства в суверенной самостоятельности формы, не зависящей от художественного содержания. Формализм исходит из принципиального противопоставления реального мира и искусства и рассматривает искусство не как отражение действительности, а как творчество «новой реальности», автономных художественных структур»*.

Первые теории эстетического формализма появились в конце XIX — начале XX века и были разработаны Э. Гансликом, К. Фидлером, Р. Фрэем. Важное значение для утверждения эстетического формализма имели работы испанского философа и эстетика Ортеги-и-Гассета и прежде всего его «Дегуманизация искусства» (1925).

Идеи эстетического формализма нашли воплощение в художественной практике целого ряда направлений западного изобразительного искусства. Они возникли в конце XIX века и получили широкое распространение в двадцатые годы нынешнего столетия. С первых же лет своего существования они претендовали на роль «современного искусства вообще» и решительно противопоставляли свои цели и задачи как традициям классического искусства, так и художественной практике современного реализма. Представители каждого из этих направлений шли своими путями, но сходились в главном — в принципиальном отказе от связи искусства с реальностью, в абсолютизации формальных моментов в творчестве.

Абстракционисты претендовали на создание некоей «духовной реальности» путем конструирования новых форм, ритмов и знаков. Теоретик абстракционизма Сефор писал: «Я называю абстрактным искусством всякое искусство, которое не содержит никакого напоминания, никакого отблеска наблюдавшейся реальности, все равно, была или не была эта реальность точкой отправления для художника».

Крупнейший теоретик сюрреализма, его «пророк» Андре Бретон предлагал «передвинуть границы так называемой реальности», подразумевая под этим разрушение границ между реальностью и бредом и создание «абсолютной сюрреальности» (сверхреальности).

Видный французский экспрессионист Жорж Руо провозглашал свое художественное кредо в словах: «Живопись для меня — средство забыть жизнь, крик в ночи, заглушенное рыдание, подавленная улыбка. Я молчаливый друг тех, кто страдает в пустынных полях...» Произведения искусства, по мнению представителей экспрессионизма, создаются лишь тогда, когда художник следует «своей природе, своему инстинкту», «они не есть отображение определенных существ, но самостоятельные организмы из линий, плоскостей и красок...»

Близость исходных эстетических установок этих и ряда других направлений приводит в конце концов к попыткам синтезировать их творческие «достижения». Это произошло в конце сороковых и в пятидесятые годы в рамках «абстрактного экспрессионизма», возникшего в США. В абстрактном экспрессионизме, который иногда называют «искусством действия», как бы сливаются свойственный абстракционизму отказ от реальных форм, эмоциональная взвинченность экспрессионизма, «автоматизм письма» и «произвольное набрасывание» форм, характерное для сюрреализма. Этому направлению свойствен не просто отказ от действительности, а агрессивное отношение к ней. Абстрактные экспрессионисты проповедуют бесконтрольное самовыражение. «От сюрреалистов абстрактные экспрессионисты унаследовали прежде всего чувство полной дозволенности» — писал теоретик модернизма Бен Хеллер.

Эстетический формализм решительно порывает не только с видимым миром, но и с общественной жизнью. У Бена Хеллера мы читаем: «Уход в самого себя как средство самоанализа и необходимое условие для исследования интересующих его проблем, независимо от их ценности и пользы для общества — вот одно из основных достижений современной живописи».

В шестидесятые годы XX века это направление испытывает жестокий кризис. Господствующее положение в западном изобразительном искусстве начинает занимать поп-арт (в США) и «новый реализм» (в Европе). Выдвижение их на первый план было связано с тем все усиливающимся влиянием, которое оказывала на сферу искусства так называемая «массовая культура».

Если главное в формализме — противопоставление искусства реальности, то современные направления западного искусства сделали еще один шаг по этому пути. Еще в начале века Ортеги-и-Гассет в своей «Дегуманизации искусства» указывал на неразрывную связь эстетического формализма с процессом «обесчеловечивания» искусства. Он писал: «Нормальный тип искусства» — это не реализм, а стилизация. Стилизовать — значит деформировать реальное, дереализовать. Стилизация включает в себя дегуманизацию. И нет иного пути дегуманизации, кроме стилизации».

Абсолютизация формальных элементов в художественном творчестве неизбежно должна была привести к изгнанию из искусства человека. Наиболее последовательно это и осуществляется поп-артом и «новым реализмом». Главными «героями» поп-арта являются вещи, но вещи, лишенные всякой связи с человеком. «Мир человека», созданный его трудом и гением, являющийся непременным условием его существования, в творениях поп-артистов превращен в бессмысленное скопище предметов. Одним из способов «расчеловечивания» вещей является своеобразная «гигантомания», другим — тщательное разрушение всех реальных связей внешнего мира.

Если представители поп-арта лишают человеческого содержания мир вещей, то «новые реалисты» «расчеловечивают» самого человека, рассматривая его как некую вещь, лишенную всякого содержания, как форму, в которую может быть влито любое содержимое. Нетрудно догадаться, что возникновение подобных тенденций в искусстве Запада связано с процессами разрушения и стандартизации личности в условиях развитого капитализма и широкого распространения продукции «маскульта».

Эволюция формализма в западном изобразительном искусстве нашла, в той или иной степени, отражение и в фотоискусстве Запада. И этому в немалой степени способствовала и способствует та позиция, которая до сих пор является общепринятой среди западных эстетиков и искусствоведов при оценке ими фотоискусства и классификации его произведений. Примером подобной позиции может служить статья «Универсальный язык современности», опубликованная в журнале «Америка» (№ 181, посвященный фотографии). В этой статье приводятся высказывания западных авторитетов в области теории фотоискусства. Фотография рассматривается в статье как вид изобразительного искусства, а ее произведения классифицируются с точки зрения теории стилей. По мнению автора, основные стили сложились в фотографии еще в 80-е годы прошлого века и существуют поныне. Между ними нет четких границ, и они взаимно «перекрываются в работах одного и того же фотографа. Скорее всего, это приемы, или методы работы, из которых исходят мастера художественной фотографии, прежде чем выработают свой стиль». Основных стилей четыре: «прямой» — реалистический, «формалистический и экспериментальный», «документальный», или «фотожурналистский», «эквивалентный», или «эмоциональный».

* Философская энциклопедия. М., СЭ, т. 5, 1970, стр. 399.

Такой подход к оценке явлений художественной практики традиционен для формалистической эстетики, так как теория стилей исторически была одним из ее истоков. При всей видимой объективности эта позиция открывает двери фотоискусства для любых проявлений эстетического формализма. Более того, анализ реалистических произведений художественной фотографии, который при подобном методе также носит чисто формальный характер, не дает возможности выявить сильные стороны реалистического произведения. А ведь сила и значимость такого произведения определяются не формальным эффектом, а содержательностью художественной формы, ее связью с реальной жизнью.

Безоговорочное включение художественной фотографии в сферу изобразительного искусства Запада, в котором на протяжении десятилетий господствовали формалистические течения, способствовало развитию формалистических тенденций и в фотографии.

Проявление этих тенденций в области фотоискусства имело свои особенности. Они были определены спецификой этого вида художественного творчества, тесными связями фотографии с наукой и техникой.

В 20-е годы наиболее активные связи установились между фотографией и сюрреализмом, так как фотография открывала широкие возможности для решения одной из центральных «творческих» проблем этого направления — создания так называемого «сюрреалистического предмета», который должен был доказать продемонстрировать наличие «сверхреальности». С легкостью, недоступной живописи, фотография сочетала в невероятных композициях натуралистически воспроизведенные, протокольно точные элементы реальности. Справедливо писал в своей книге «Сюрреализм» Л. Андреев: «Не случайно, а закономерно такое «стержневое» место занял в сюрреализме не кто иной, как фотограф. Этим фотографом был американец Ман Рей». В начале своей творческой карьеры он был художником, но по мере развития в его искусстве сюрреалистических тенденций он вполне естественно обращается к фотографии, широко вводит в фотоискусство такие традиционные для сюрреализма приемы, как коллаж и монтаж. Примером подобных произведений является фотоколлаж «Мужчина и женщина» Рея и Метцкера, составленный из 442 позитивов и негативов. Приемы сюрреалистической фотографии применяются достаточно широко и в современном западном фотоискусстве, причем художниками весьма различной творческой ориентации. Так, в 50—60-е годы большим успехом на Западе и в некоторых социалистических странах пользовались фотоколлажи Ивана Табаковича, известного югославского художника старшего поколения. Обладая значительным художественным талантом, демократическими убеждениями и философским складом мышления, Табакович стремился выразить в этих произведениях свое понимание значительных проблем нашего времени и человеческой истории. Некоторые из них впечатляют. Но нередки и такие, в которых техника сюрреалистического монтажа настолько затемняет образный смысл произведения, что превращает коллаж в ребус и повергает зрителя в недоумение и растерянность. Таковы его «Портрет» (1965), «Новая Мона Лиза» (1965) и др.

Но в большинстве случаев техника сюрреалистической фотографии используется для создания произведений, призванных шокировать зрителя своей необычностью, а техника коллажа и монтажа для соединения «повседневного с чудесным». Примером подобного рода могут служить фотографии французской фотохудожницы Жанет Бедьдет Бейда (например, фотопортрет «Человек-собака»).

Крупный теоретик фотографии и кино Зигфрид Кракауэр справедливо замечал: «В XIX веке фотография служила в лучшем случае подспорьем для художников, стремившихся сохранить верность природе, изображать ее в устойчивых и освещенных веками традициях. А на протяжении первого двадцатилетия нашего века научные фотодокументации превратились для художников в источник вдохновения и послужили толчком к ломке этих традиций. Как это ни парадоксально, однако из всех выразительных средств именно реалистическая фотография способствовала развитию абстракционизма» *.

Кракауэр при этом имеет в виду прежде всего те эксперименты и теоретические установки, которые связаны с именем фотографа и художника Моголи-Надя. Известный венгерский фотомастер, стремясь исследовать специфику фотоискусства, приходит к мысли о противоположности этой специфики формам традиционного изобразительного искусства. По его мнению, с появлением фотографии живопись утрачивает свою изобразительную функцию и ей остается заниматься лишь «красочно-выразительными» построениями. Моголи-Надя увлекает возможность использования техническими съемок для «расширения» границ фотоискусства.

Но если в 20-е годы Моголи-Надь еще ссылался, как писал Кракауэр, на снимки звездного неба и рентгенограммы как на прототипы своих работ, то в настоящее время приемы технической фотографии используются формалистами для создания произведений, не имеющих никакого отношения к образному отражению реального мира.

После второй мировой войны широкое распространение получают абстрактные эксперименты в области фотографии и беспредметной светописи. Последний продолжает эксперименты Мана Рея, увлекавшегося еще в 20-е годы «фотографированием без фотоаппарата». Примерами, иллюстрирующими подобные тенденции в фотографии наших дней, могут быть снимки американских фотографов Джорджа Обремски и Джона Свободы. Так, абстракция Обремски представляет собой хаос цветных линий и форм, образованный на чистой отфиксированной пленке цветной жидкостью. Свобода «создает» цветной рентгеновский снимок женской головы.

В чем состоит сущность той ошибки, на которой спекулируют сторонники фотоабстракции? Она в непонимании образной специфики фотоискусства. Своеобразие художественного образа, создаваемого в фотоискусстве, определено не возможностями фототехники, взятыми сами по себе, а теми возможностями, которые открывает она в художественном познании действительности. Но «открыть» эти возможности и в полной мере их использовать можно лишь в том случае, если мы ясным с достаточной четкостью ту роль, которую играет фотография в жизни современного общества и человека. А это невозможно, если мы подходим к анализу произведений современной фотографии с точки зрения «теории стилей», с точки зрения принципов модернистской эстетики.

Очень часто элементы абстрактной и сюрреалистской техники включаются в современную экспрессионистскую фотографию, которая пытается превратить искусство фотографии в своеобразный «крик в ночи», в вопль ужаса перед лицом непостижимой жестокости жизни. Используя возможности современной фототехники и технологии, экспрессионисты превращают фотографии в какие-то кошмарные видения. Облик вещей и образ человека предстают в них искаженными и пугающе двусмысленными.

Финский фотограф Р. Поркка в фотографии «Улица» нагнетает ощущение страха путем совмещения в изображении реальных предметов и образов-символов. На фоне тускло освещенной ночной улицы женское лицо, как вопль ужаса, и тут же изображение отрубленной головы петуха. Швед А. Кайзер в своих сериях придает какой-то зловещий смысл самым обыденным предметам и явлениям: телефонной будке, ванной комнате, кукурузному полю. В каждой серии есть люди-персонажи. Они безлики и неопределенны, их действия бессмысленны. Так, женские и мужские фигуры стоят, опираясь на канны, в которых нет воды. Их позы конвульсивны, формы даны в необычных ракурсах. В фотографиях-портретах француза Д. Дуирота есть стремление выявить в человеке «звериное» начало, какую-то животную пластику форм.

Тема смерти — традиционная для экспрессионизма — звучит в «Автопортрете» американца Генри Гросбарта. Безликая мужская фигура «впечатана» с помощью двойной экспозиции в изображение заросшего кладбища. Образ вызывает ощущение полной безнадежности.

Тема страха перед «растворением» человека в мире техники звучит в полуабстрактном, полуэкспрессионистском снимке Бена Роза «Обнаженная фигура в движении, последовательная электронная вспышка».

Одним из наиболее ярких примеров влияния идей модернизма на область фотографии являются «произведения» фотографов, связанных с такими направлениями западного модернистского искусства, как поп-арт и гиперреализм (фотореализм).

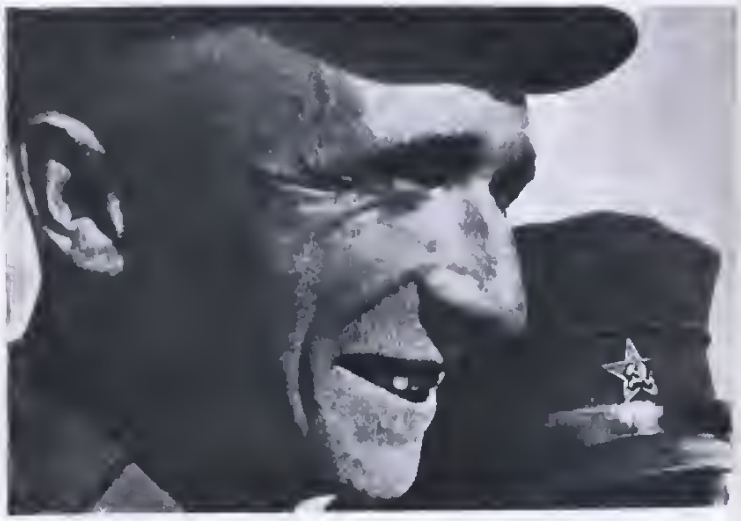
На произведения фотографического поп-арта большое влияние оказали традиции сюрреализма с его преклонением перед вещной фактурой мира, стремлением к гиперболизации образа, широким использованием приемов коллажа и монтажа. Но в поп-арте приемы применяются

Окончание см. на стр. 45

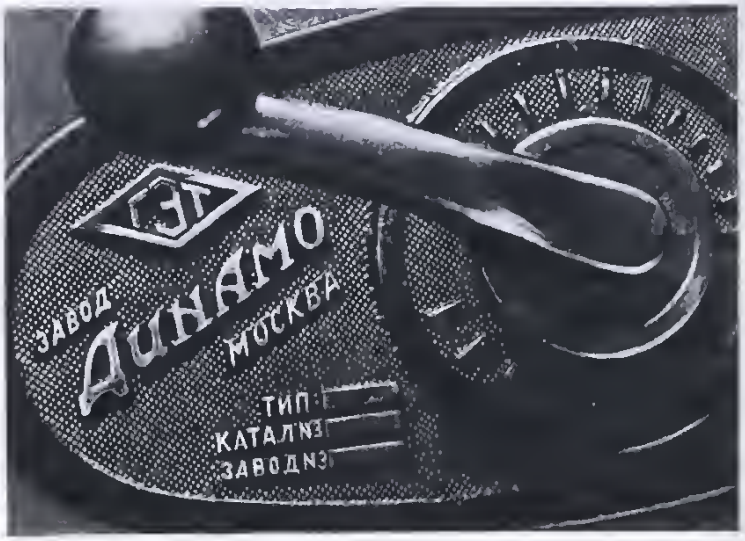
* З. Кракауэр. Природа фильма. М., «Искусство» 1974, стр. 32—33.

СТАНОВЛЕНИЕ РЕПОРТАЖА

А. ШАЙХЕТ
Максим Горький у рабкоров



Н. ИГНАТОНИЧ и Д. ДЕБАНОН
Красноармеец



Б. ИГНАТОНИЧ
Освобождаемся от иностранной зависимости

В начале 1926 года при Московском Доме печати была организована Ассоциация фоторепортеров, а с апреля стало выходить «Советское фото» — «ежемесячный журнал фотолюбительства и фоторепортажа». Журнал обратился к двум неведомым ранее, порожденным Оитябрьской революцией, фотографическим явлениям: к широкому движению фотолюбительства и к фоторепортажу, повествующему о новой жизни Советской страны.

Социальные процессы ломки старого и рождения нового в нашей стране отразились в фотографии более явственно, чем во многих других областях духовной жизни. Это и понятно. В фотографии, как в зеркале, отразились грандиозные процессы, происходящие во всех областях жизни народа. Бурный, стремительный азлет молодого советского фоторепортажа рожден революционным пересозданием страны: следя шаг за шагом за движением новой жизни, с радостным удивлением, с упоением восторга показывая социальные преобразонания во всех концах страны, фотожуриалисты двадцатых годов создавали произведения, которые стали новым словом не только в отечественной, но и в мировой фотографии. Именно эти работы, отирывшие новую страницу в истории фотоискусства, позволили впервые поставить под сомнение казавшуюся аксиомой в течение почти ств лет существования светописи границу между художественной и документальной фотографией.

Не следует, впрочем, думать, что победы нв поприще репортажа доставались фотографам легко и что роль их состояла лишь в том, чтобы, будучи свидетелями происходящего, добросовестно фиксировать явления новой жизни. «Бой за овладение ноным материалом» — не просто дань фразеологии, популярной в двадцатые годы. Это, действительно, была борьба за новые взгляды на возможности и роль фотографии, за освоение выразительных возможностей фотографичесиого творчества.

Непрост был переход от привычных представлений о фотографии к активному, социальному фоторепортажу. Многие из тех мастеров, которые пришли к этому аремени с уже сложившимися представлениями о «художественном» творчестве, с трудом расставались с привычными взглядами. То же самое происходило и с некоторыми из молодых фотографов: новое содержание у них все время «просилось» в старую, испытанную форму салонной фотографии.

Следует заметить, что на первых порах стояла аадвча фотографического освоения нового жизненного материала: прежде чем создавать обобщенные композиции, иадо было найти способы непритязательного повествования. Говоря иными словами, прежде чем осваивать фотографическую поэзию, надо было научиться гоаорить на языке прозы. Большую роль в этом процессе призваны были сыгрвть фотоконкурсы. Они были обращены прежде асего к широким массам фотолюбителей, втягивали их а важное дело создания фотолетописи новой жизни. Такие конкурсы показывали реальный размах любительского движения в стране.

По поводу третьего конкурса «Жизнь и быт народов СССР», а котором 687 работами приняли участие 246 чело-

О. ИГНАТОНИЧ
За учебой

Р. КАРМЕН
Деталь часов

М. ШИШКИН
Первый
трактор
на селе

С. ФРИДЛЯНД
Башня
радиостанции
«Большой
Коминтерн»

век, журнал «Советское фото» писал в феврале 1927 года: «Количество участников и работ — огромно, свидетельствует о громадном интересе масс к фотографии (вспомним, что на дореволюционных конкурсах, устраивавшихся фотожурналами и обществами, бывало иногда по 5 участников...). Работы прислали буквально со всего Союза, из самых отдаленных уголков его» («СФ», 1927, № 2, стр. 58). Сегодня, по прошествии лет, кажется невероятным, что в условиях, когда страна испытывала громадные трудности с аппаратурой и фотоматериалами, движение фотолюбительства не только не сворачивалось, но и буйно росло; что печатавшиеся на плохой бумаге, с иллюстрациями низкого технического качества журналы били все когда-либо существовавшие рекорды тиражей.

Журналы прочно и тесно были связаны с массовым фотолюбительским движением, активно поддерживали новаторские поиски молодых, талантливых фоторепортеров. «Почти все советские фоторепортеры-профессионалы произошли из любителей, — писал В. Микулин, — это понятно, потому что, в противоположность ремесленникам, любителям свойственна наибольшая гибкость и свежесть» («СФ», 1928, № 1, стр. 20). Добавим от себя, что любителям, кроме того, было присуще прекрасное знание жизни изнутри.

Фактически многие замечательные фотографы, имена которых теперь известны каждому, начинали печататься как любители, а затем, окрепшие, прошедшие на журнальных страницах школу мастерства, приходили в прессу, становясь репортерами-профессионалами. Поэтому сегодня очень трудно, листая старые подшивки, определять «на глаз» принадлежность автора напечатанного снимка к одной из двух категорий фотографов. Из помещенных в течение года в «Советском фото» 429 снимков любителям принадлежало 283, репортерам — 120, мастерам художественной фотографии — всего 26.

История первых лет советского документального фотоискусства немыслима без репортажных снимков, появившихся на страницах прессы. Многие из них, став классикой, хорошо знакомы каждому: теперь их можно увидеть и в фотокнигах, посвященных первым годам Советской власти, и в монографиях о выдающихся фоторепортерах. К сожалению, и сотой доли достойных воспроизведения работ мы не можем привести здесь: выбранные снимки скорее призваны напомнить об основных творческих поисках тех лет, о выдающихся фоторепортерах, о тех, кто был рядом с ними, о проблемах, которые волновали в ту пору.

Прежде всего — о мастерах. В двадцатые годы на страницах прессы чаще — и ярче! — других выступали Аркадий Шайхет и Александр Родченко, Борис Игнатович и Макс Альперт, Семен Фридлянд, Роман Кармен, Яков Халип. К ним примыкали, набирая силы, Д. Дебабов, Б. Кудояров, П. Новицкий, С. Тулес, Г. Петрусов, Е. Микулина и другие. Каждый день приносил новые, неожиданные репортерские открытия, и вчера еще малоизвестный, ходивший в начинающих, фотограф становился в авангард советского фоторепортажа. Самое удивительное — и в этом состоит немеркнущее мировое значение нашего репор-

С. ФРИДЛЯНД
Комсомольский субботник

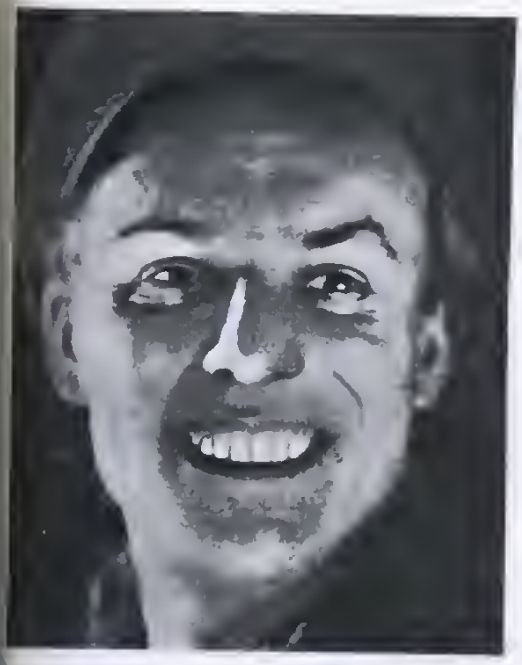
А. ШТЕРЕНБЕРГ
Продукция завода — стальная проволока

Б. КУДОЯРОВ
Днепрострой

тажа тех лет, — что открытие каждого было одновременно и достижением всех. При том, что не только названные выше, но и уступающие им в масштабе дарования репортеры имеют свое, четко обозначенное творческое лицо, — совокупность всех лиц, составляющая советскую школу фоторепортажа, являет собой не пестроту, а целостиость и единство.

Каковы характерные особенности творчества тех лет? Их все, конечно, не перечислить. Но главное, что бросается в глаза, — это яркая, откровенная активность репортера по отношению к жизненному материалу. Впечатление такое, что в каждом снимке, даже в каждой детали композиции фотограф хочет не только рассказать об увиденном, но и передать свое восхищение им, свое удивление перед новизной и свежестью мира. С этим тесным образом, конечно, связаны и темы большинства снимков — всегда новые, еще вчера иеведомые, темы, показывающие неодолимость и привлекательность новой жизни. И, наконец, фотографическая форма — то, о чем, в отношении журналистского репортажа, почему-то не принято подробно говорить. Репортеры-новаторы двадцатых годов ни на минуту не забывали, что в их руках находится не карандаш и не кисть, а именно камера. Они делали все, чтобы воплотить увиденное в средствах, присущих фотографии и только ей. Снимки лучших репортеров той поры отличались удивительным и вместе с тем естественным для всякой сильной творческой школы качеством — единством содержания и формы. Нужно умение анализировать фотографию, чтобы в иеразрывном целом репортерских произведений двадцатых годов «прочесть», где кончается жизненный материал и начинается «рука» автора, найденные им фотографические средства. Убедительиость таланта фоторепортеров столь велика, что Брянский, ныне Киевский, вокзал нельзя представить себе иначе, иежели он показан на снимке А. Родченко; парад пожарных навсегда теперь слит в нашем представлении с композицией М. Альперта, а арбы в снегу М. Пенсоиа становятся для нас самым точным символом столь редкой для Средией Азии зимней стужи.

Есть одна черта фотографической формы, которая сразу же бросается в глаза, когда листаешь журналы двадцатых годов. Это — сложные ракурсные построеиия композиций,

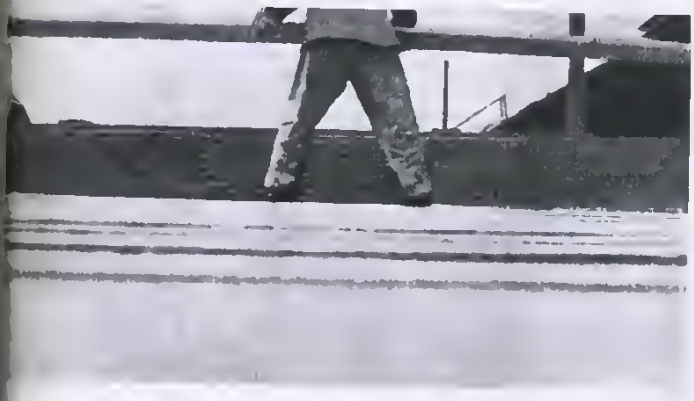


Я. ХАЛИП
Рабочий

А. РОДЧЕНКО
На лесопильном заводе

М. ПЕНСОН
Ударник-хлопкороб Таджи-Ахмедов

А. СКУРИХИН
Зерно для сева



излюбленная точка снизу или, в особенности, сверху. Для тех, кто не принимал поиски советских репортеров той поры, неожиданные ракурсы всегда были поводом для раздражения и критики. В следующей статье, где будет подробный разговор о творческих исканиях начала тридцатых годов, мы коснемся более широко этой сложной и важной для понимания советской фотографии проблемы. Здесь же скажем только об одном качестве верхней точки съемки, которая была органична для основных направлений поисков в освоении нового жизненного содержания. Верхняя точка съемки (в условиях, когда не было богатых наборов сменной оптики, которая могла бы другими способами решить ту же творческую задачу) позволяла передать на снимке истинный масштаб происходящего. Увлечение — совершенно понятное и заряжающее каждого зрителя пафосом революционных преобразований в нашей стране — тем, что Маяковский называл «планов наших громадье», «рвзмаха шаги саженьи», и требовало от фотографов соответствующих пространственных решений, смелого и решительного укрупнения масштабов. Поэтому, кстати сказать, общий план, снятый с птичьего полетв, соседствовал с пристальным вниманием к детали, которая укрупнялась, давалась в привычной для нее величине.

Если говорить о первых шагах советского репортажа, то кое-что в нем, по сравнению со следующим, более зрелым втапом, может покзаться еще недостаточно совершенным и законченным: недостаток психологизма, однозначные, не всегда глубокие хврактеры людей, плакатность разработки темы, отсутствие того, что принято называть «вторым планом»...

Но что бы ни было сказано о неполноте раннего нашего репортажа — все это меркнет в сравнении с тем ярким, неповторимым, цельным, что внес он в развитие документального фотоискусства. В репортаже тех лет — возвышенная чистота и могучая сила выражения чувств, которыми были обуреваемы фоторепортеры. Снимки советских фоторепортеров двадцатых годов сыграли выдающуюся роль в духовной жизни нашего общества.

Ан. ВАРТАНОВ,
кандидат искусствоведения

КАМЕРА ПУТЕШЕСТВУЕТ

НА СЕВЕРЕ ПОРТУГАЛИИ

Снимки, опубликованные на этих страницах, сделаны фотокорреспондентом АПН Андреем Соломоновым в «северной столице» Португалии городе Порту и его окрестностях. Мы приехали сюда, чтобы показать выставку работ советских фотомастеров. Нам было приятно, что экспозиция вызвала у жителей города самый живой интерес. Люди, которых в течение десятилетий запугивали выдумками об «ужасах» социализма, открывали для себя правду о Советском Союзе.

Революция 25 апреля 1974 года повернула колесо португальской истории.

Однако реакция не желает сдавать своих позиций без боя. Особенно зто бросается в глаза здесь, на севере, который и сегодня еще остается «заповедником» правых, пытающихся оказывать влияние на малограмотные, политически отсталые массы. Прогрессивным силам приходится вести борьбу в чрезвычайно трудных условиях.

Фотографии, созданные Андреем Соломоновым во время массовых митингов и народных демонстраций, — живое, выразительное свидетельство бурных событий португальской действительности.

Разумеется, в поле зрения объектива оказались и достопримечательности Порту — древнего и прекрасного города, возвышающегося среди поросших виноградниками холмов, и лица наших новых друзей, отдающих все свои силы тому, чтобы на их земле восторжествовали свобода и демократия.

Владимир РЕЗНИЧЕНКО (АПН)

Фото
Андрея
СОЛОМОНОВА
(АПН)

Здание
местной
организации
компартии
в г. Фамаликоне

Митинг
солидарности
с народом
Анголы

Фашизму —
нет!

БЕСЕДЫ
С ФОТОЛЮБИТЕЛЯМИ

Раздел ведет
фотожурналист
Лев Шерстенников

КАК ОЦЕНИТЬ СНИМОК?

В редакцию пришло письмо. Фотолюбитель из Куйбышева Михаил Матвеев предложил тему «Как правильно оценить свой снимок?». Ничего не скажешь, вопрос труднейший.

Действительно, как оценить свой снимок? Именно свой, а не чей-то, который «со стороны аиднее». Как разобраться в собственном творчестве и научиться отличать стóящую вещь от пустяка? «История» сохраиила примеры, когда лучший из съемки кадр по вине свмого автора попадал в корзину и был спасен только потому, что приятель вовремя воскликнул: «Что же ты делаешь!» У Г. Копосова полетел в корзину его отличный кадр о зимовщиках на Северном полюсе, а потом он печатался на обложке журпала, в книгах, экспонировался на выставках. В. Тарасевич появчалу выбросил «Общую маму», фотографию теперь, может быть, несколько позабытую, но не утратившую своей прелести до сих пор. Наверное, и каждый из нас припомнит, как он жестоко обращался со своими «будущими шедеврами». Я, например, будучи фотолюбителем, просмотрев и отобрав лучшее, бросил пленку в дальний угол. А через год вернулся к ней, углядел на ней плотный, забитый кадр и решил его напечатать. Потом этот снимок долго ходил а моих «любимчиках», получил премию на конкурсе журнала, побывал на выставках, а фотографии, которые я отобрал раньше, быстро отжили свой век сами по себе. Вот оно как бывает, и список примеров можно было бы, наверное, продолжать до бесконечности. Только стоит ли? И так очеаидно: далеко не всегда мы сами себе непогрешимые судьи. Отчего же это все-таки происходит?

Причин масса, вот хотя бы некоторые из них.

Во-первых, как иикогда толком не распробуешь вкуса слишком горячего блюда, так трудно все строго определенно оценить по горячим следам съемки. Мы еще живем

Я. ГОЛОВЕНЧИЦ
(Москва)
Оттепель

Ю. ГОЛИЗДРА
(Москва)
Последний луч

М. МАТВЕЕВ
(Куйбышев)
Летний день

Витька

М. ВАРАНАУСКАС
(Вильнюс)
Девочка

А. ЧЕПУРКО
(Омск)
Папкин хлеб

В. ЕГОРОВ
(Ковров)
Вегом быстрее

М. МАТВЕЕВ
(Куйбышев)
У финиша

Лыжня на море

событием, дышим его воздухом, слышим звучание голосов, и наш поспешный фотоотпечаток — ключ, который мы подбираем и «неотлежавшимся» воспоминаниям. Впечатление от объекта, от события, от личности мы автоматически переносим на снимок. Эмоции, которые кипят в нас, нам кажется, рождены снимком, в то время как на самом деле они вызваны виденной обстановкой. Не этим ли можно объяснить, что со временем мы охладеваем к некоторым старым работам, которые когда-то нравились нам? Но в то же время другие, видимо, по-настоящему удавшиеся снимки, напротив, не теряют своей ценности и как бы вехами отмечают наш путь.

Во-вторых, все мы рабы не только своих слабостей, но и пристрастий, то есть вкуса. А вкус, столь беспристрастный по отношению к чужим работам, иногда становится «мягковат» к собственным.

В-третьих, случается, мы «нагружаем» работу смыслом, который видится нам одним и то только в воображении, а на деле работа этого не несет. И если в отношении вкуса, можно надеяться, дело исправится, вкус развивается, то в последнем случае дело обстоит хуже, поскольку тут часто замешаны и наше упрямство, и уверенность в собственной непогрешимости.

Но как бы там ни было, уж коли мы начали снимать, нам не уйти от размышлений: что же мы такое творим?

Михаил Матвеев прислал несколько снимков: «Летний день», «Витька», «У финиша» и «Лыжня на море». Вот и давайте их вместе судить. Равноценны ли они? Нет, хотя и разница между ними не настолько велика, чтобы говорить о разных уровнях мастерства исполнителя. В этом отношении они вполне укладываются в рамки начинающего интересоваться фотографией новичка.

А теперь по порядку. Фотографию «Летний день», по моему представлению, не следовало бы делать. Почему? Может быть, именно потому, что фотографическая камера — устройство для снятия «оттисков» с натуры, и нельзя этим злоупотреблять, когда речь идет о творческой фотографии. Поэтому у автора всегда хочется спросить не «что ты снял?», а «что ты хотел сказать?». Красота снимка вовсе не эквивалентна красоте натуры, да и подчиняется иным законам. Скучный снимок: «скучный свет», «скучный план», «скучная точка»... Можно представить, с какой тоской автор подносил камеру к глазам. А, может быть, нет? Как раз наоборот — зажегся, затрепетал и в волнении нажал на кнопку? Тогда еще обиднее: он совершенно не нашел языка, чтобы рассказать нам о своих чувствах. Значит, снимок плох.

Хоть метод сравнения и не всегда действует объективно, но придется обратиться к нему. Вот пейзажи Я. Головенчица и Ю. Голиздры. Не о том, хороши они или плохи, хотелось бы сказать, а об очевидном поиске авторов и об их умении видеть. У Головенчица своеобразна не только композиция — «вырубленные» стволы. Автор подмечает и строит свой сюжет на том, что с одной стороны деревья залеплены мокрым снегом — снегопад после оттепели или в самую оттепель. Это характеристика и отраженного времени года, и авторского подхода. Автор другого пейзажа — Ю. Голиздра «нашел» в лесу солнце. Не очень большая, может быть, находка. Но уж это кому как повезет, а искать — необходимо.

Снимок «Витька». Ребенок как ребенок. Живой. Смеется. Матери приятно такую «карточку» получить, бабушке — полюбоваться. И только. Почему? Да потому, что у автора не появилось желания «разглядеть» малыша, отыскать крупицы складывающейся личности, найти точки соприкосновения с нашим миром — миром взрослых. Я специально подобрал для сравнения внешне близкий снимок М. Баранаускаса «Девочка» — близкие возрасты, доверчи-

аые улыбии. Но читается снимок М. Баранаускаса, на мой взгляд, иначе. Ожидание девочкой «тайны действа», вершимого фотографом, обращается иекоей тайной в самом юиом существе, делает девочку носительиицей заложенного в ней жеиского иачала, позволяет угадывать в пятилетнем ребенке черты характера будущей женщины. Конечно, не только состояние девочии «работает» в пользу автора, но и аитураж — кокетливое платьице, шляпка. Все аместе взятое выстраивается в единый образ.

А. Чепурко вложил в снимок иную мысль, выраженную в названии «Папкин хлеб». И оразу несложиый бытовой сюжет сумел повернуть (и ведь ие насильно) в сторону глубоких размышлений о труде человека, его месте среди других людей, ответственности за воспитание детей, за те иравственные иачала, которые закладываются в них. По сравнению с работами А. Чепурко и М. Баранаускаса снимок М. Матвеева иосит более частный, более утилитарный иарактер фотографии для дома. Он незатейлив, но я вовсе не иочу сказать, что он плох. Может быть, пройдут тоды, Витька превратится в известного человека. Мы будем смотреть иа этот снимок, покрытый отблеском славы знамеиитости, уже иными глазами. Но рассчитывать иа это трудно, а потому добротиые, выполнеиные «иа память» портреты наших детей, в большинстве случаев так и остаются в семейных альбомах, и лишь иекоторые из них обретают общественную ценность.

О снимке «У финиша» иочется сказать: грамотен, но слишком прост. Теперь таким снимком никого ие удивишь. Именно теперь. Таким сиимкам — несть числа. А ведь было время, когда запечатленный в движении мотоциклист вызывал восторг. Нельзя сказать, что иа снимке не ощущается напряжения борьбы. Оиа есть. Но сколько перед нашими глазами примеров более яркого, более змоциоиальиого ее выражения. И об этом никак нельзя забывать, ставя оценку собственному произведению. Но, может быть, снимои выражает нечто, подмеченное и открытое иами? Скажем, в снимке В. Егорова «Бегом быстрее» — не только пойманный момент, но и отлично «схваченная» автором ирония? Это сравнение тоже не в пользу сиимка М. Матвеева. Да и изобразительно его коллега решил сюжет более интересно. Так вот, раскроем мыслеиио свои карты и карты противника (а «противиик» в даиом случае — все то, что уже было сиято другими на эту тему) и посмотрим, есть ли в рукаи козыри и велики ли они. Не часто случается, что фотограф может сам себе сказать: «Эврика! Такого еще никто не видел!», но движет вперед творчество эта тяга к неоткрытому. Неоткрытому сюжету или неоткрытому ракурсу, неоткрытому характеру или неоткрытому социальиому явлению.

И, наконец, снимок «Лыжня на море». В творческом отношении оя представляется мне иаиболее интересным. Трудно иайти такую точку (гора? аертолет?), чтобы увидеть воднолыжииков почти «в плане». Сейчас даже не о том речь: хороша точка съемки или иет. Важно, что для этого сюжета она редкая (я, нвпример, вижу в первый раз). Уже одним этим — то ли сознательным поиском точки, то ли подвернувшимся случаем — сиимок иабирает положительные баллы. Ракурс же — это вторая заслуга снимиа — позволил увидеть красивые следы от буксировщика и ту «лыжню», что и «легла» в назваиие и в сюжет снимка. Снимок, и сожалеиию, плохо иапечатан, а то бы лучше выявилась его динамичность.

Оцеика снимкв. И его цена. Есть ли между ними какая-иибудь разница?

Пожалуй, есть. В оцеику сиимка, которую дает ему зритель, виодят достоинства и иедостатки, составляющие саму плоть фотографии. А за цеиой снимка стоит и тот поиск, который проводил фотограф, сперва отыскивая сюжет, а потом его овеществляя, и та сумма средств, времени и терпения, которых потребовало воплощение замысла, и то мужество, которое заставляет фотографа ради иадра лезть под пули или идти на свидание с огнедышащей горой. За все надо платить: за леность и безразличие — поражениями, за успеи и открытия — пóтом. Уникальиый кадр — подарок случая. Но только для тех, кто этот случай постоянно ищет. А чаще — это длинная тропа все время в гору, да еще и неизвестно, что тебя ожидает нв этой горе. К счастью, к сожалению ли, этв стороиа в большинстве случаев остается для зрителя иевидимой. Но для нас, создателей сниимков, цена снимка, потрачеиный на него труд — далеко не последний камешек иа чаше весов при оценке достоинств работы.

Л. ШЕРСТЕННИКОВ

НА ФАКУЛЬТЕТЕ ФОТОЖУРНАЛИСТСКОГО МАСТЕРСТВА

Раздел ведет кандидат искусствоведения Л. П. Дыко

Нв одном из последних занятий перед слушателями факультета выступил фотокорреспондент «Огонька» И. Тункель, один из старейших мастеров советской фотографии. Его выступлеиие было посвящеио проблемам образности снимка, сочетаиию документальной основы и поэтического начала.
Публикуем литературную запись выступления И. Тункеля.

ОБРАЗНОСТЬ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Мир сегодня буквально наводнен потоком снимков. Основную массу в этом потоке составляет хроника событий, кадры, которые выполняют очеиь важиые ииформационные функции. Однако, доставив иам необходимую и очень убедительную информацию, эти кадры, иак правило, уходят, стираются из нашей памяти, чтобы уступить место другим, рассказывающим о новых событиях...

Но так случается не со асеми снимками. Есть такие, которые запоминаются иадолго. Они отличаются от обычной ироники, о них можно говорить как о снимках-образах.

Интересио отметить, что, приобретя образиую, змоциональную окраску, тзиие кадры не перестают быть хроникой: на нии ведь запечатлены конкретные события, реально существующие люди. Следовательно, образность может возникнуть и а сфере хроники. Такова специфика фотоискусства.

Какой смысл я вкладываю в поиятие «образиая фотография»? Не претендуя на строго научное определение, я хочу поделиться своими размышлениями и практическим опытом поиска образных решений.

Образный снимок должен улавливать теиденцию развития жизненного явления, полно и достоверно выражать смысл события или явления. Только при этом условии можно добиться обобщения. Я часто вспоминаю снимок М. Прехнера, относящийся к 30-м годам. На этом снимие иаображеиа пустынная, выжженная солнцем степь, по которой ветер гонит перекати-поле — иолючие растения, свалявшиеся в огромные шары. С этим пейзажем на втором плане

резко контрастирует передний план — стальной путь, прорезавший пустыню, и верблюд, с любопытством обнюхивающий рельсы железной дороги.

Мне кажется, что здесь образность снимка в его «временной протяженности», своеобразной драматургии кадра. Ведь ато рассказ и о прошлом, и о настоящем. Меня подкупает здесь некая недосказанность, заставляющая размышлять. Она будит воображенке, делает как бы соучастником происходящего.

Есть много других снимков на эту же тему. Помню, что на одном из них изображеиа та же пустыннал степь, видны рельсы вновь проложенной магистрали. Но здесь уже нет драматургии, запечатлен краткий миг, снимок — обычиая газетная информация. Как же сделать образную фотографию? Это нелегко... И рецептов нет. Можно все тщательио продумать, подготовиться к съемке, ио все равно немыслимо предусмотреть, с каккм конкретным сюжетным воплощеккем темы мы встретимся, как будет развиваться событие во времени к пространстве. Любой замысел непременно корректкруется жкзнью.

В свое время редакция «Огонька» поручила мне сделать снимки к 25-летию Сталинградской битвы. Их предполагалось опубликовать на четырехполосной цветной вкладке. Сталинградскал битва... Как решить тему, как ее коикретизировать? Снимки мемориального комплекса, сооруженного в Волгограде, мы видели на страницах газет к журналов много раз...

Начал поиск с подробного осмотра восстановленного, заново отстроенного города. Осмотрел все, что возможно, к, конечно, еще раз весь мемориальный комплекс. Теперь нужно было подумать, спросить себя: что же ты видел, что запомнилось особенно, что произвело самое сильное впечатление? Этот процесс условяо можно назвать «визуальным мышлением».

Пламя факела, который пылает в центре мемориала... Вечный огоиь — память воинам, отдавшим свою жизнь аа Родину. Возникли ассоциации, показалось, что огонь — завязка для всей темы. Пошел в военкомат поговорить, подробно уанать о тех, кто здесь жил, мирно трудился, а потом защищал родной город. Мне рассказали об одном из солдат, погибших в Сталинградской битве. Я разыскал его мать, живущую недалеко, в пригороде, и был потрясен, застав ее у портрета сына, перед которым тоже горкт вечный огонь — три свечи в память о сыне. Мать чтит ее по-своему, по-матерински.

Два вечных огия... Мне подумалось, что здесь может возникнуть определенная драматургия, образность в трактовке темы. Конечко, я чувствовал опасность появления некой нарочитостк или схематической символики, но потом пришла увереннность, что дело решит публицистичность этого сюжета в сочетании с гуманистическим настроем. Вернулся к мемориалу, снял символическое скульптурное изображение иеиавестного солдата, который для каждой матери — олицетворение ее потерянного сына.

Так возник триптих, опубликованкый ка развороте журнала, — три цветных, с моей точки зрекка, взаимосвязанных, взакмодействующкх образных снимка: фрагмент памятника, пылающий факел; другой фрагмеят — барельеф с фкгурой воина-солдата; горящие свечк, мать у портрета сына, не вернувшегося с поля боя. Здесь, как и в любом другом случае, решение идет от существа темы, от содержания. Но оно находит и внешний свой рисунок: перекличка тоиов световой и цветовой палитры в двух крайних кадрах триптиха — пламя факела и пламя свечей; цеитральный снимок — тот, где изображен воин, солдат, память о котором в иароде будет вечиой. Три кадра слклись в единую по смыслу и форме образную композицию.

Расскажу еще об одной съемке. По ааданию редакции я был в Тбилиск. Там в это время в театре шел новый балет «Мцыри», поставленный молодыми режиссером и художником. Танцевали также молодые исполнители. Балет поиравился своей необычностью, свежестью, молодостью, и мне очень аахотелось рассказать о нем в журиале. Как же передать своеобразие спектакля, его динамику, его настроение? Может быть, это было время моего увлечения формой триптиха, возможно, замысел не укладывался в один кадр, но только снова возникла композиция из трех снимков.

Хотелось ввести эрктеля в атмосферу произведения, показать реальиое место действия, передать дух времени, зримые черты отдаленного прошлого. Так появился первый снимок — горный пейзаж и древний монастырь в пламеиеющих лучах заходящего солнца.

Я был благодареи автору текста за то, что вместо обычной подписи в журнале снимок сопровождался строками из поэмы Лермонтова «Мцыри», усиливающими, подчеркивающими образность.

Затем решил показать главное действующее лицо спектакля, конечно, в танце, в движении, возможно более динамично. Хотелось, чтобы снимок передавал впечатление от порывкстого, мятущегося танца. Такой снимок был сделан. Но из двух этих кадров еще недостаточно ясно проступала суть изображаемого, еще не было понятно, о чем идет речь. Ответ на вопрос давало третье авено этой композиции — фотография части афиши к балетному спектаклю, которая была очень интересно решена художником. Теперь можно было считать общую композицию триптиха законченной: три снимка слились в единые мысль и образ.

Еще один пример. Считалось, что дана тема съемкк, а на деле это был лишь адрес: Армения, Матенадаран — известное хранилище уникальных древних рукописей и старинных книг, интереснейший научный институт и единственный в своем роде музей. Обилие увлекательного материала. Шеренги нескончаемых книжных шкафов и стеллажей. Древние фолианты. Но когда попытался все это уложнть в рамку кадра, перевести на плоскость снимка, то немедленно встал вопрос об отборе материала и о его кзобразительном повороте, художественном решении. Можно было, кокечно, снять общий план зала или ряды стеллажей с корешками книг. Но ведь нужно обязательно кайтк и пластику кадра, и эмоциональную окраску изображения, и красноречивые детали.

А что если включить в кадр одну только старинную книгу, пойти от детали к общему, примеяив, так сказать, «иидуктивный метод»? Такие книги, наверкое, чктали прк свечах... Вот случай, когда на помощь пришел жанр натюрморта, композиция которого строилась кз двух основных предметов — древнего фолианта и свечи. Этот источник света определил и световое решение снимка, и его теплый колорит, выдержанный в желтых и коричневых тонах, проявлению которых помогла цветовая температура атого источника света. На втором снимке — ученый, работающий над рукописями в этом институте. Получился диптккх, компоаиция из двух снимков, которые я попытался связать по смыслу к изобразительно, то есть объединкть их в единую, закоиченную монтажиую фразу. Мне кажется, что для образности фотографической композиции, состоящей кз нескольких снимков, крайне важны монтажные стыки, монтажные сопоставленкя кадров. Оки значительно обогатили изобразительный ряд во всех рассмотренных выше примерах.

Был у меня и такой случай. К 250-летию Академии наук я снимал биологический центр в г. Пущино. Город как город. Никаких внешних примет крупиого научного центра. А так хотелось, чтобы город имел своеобразный герб, эмблему. Тогда их не было, не зяаю, есть ли они сейчас. Но для съемки я придумал, нашел эмблему. Оказалось, что в числе других проблем ученые занимаются кзучением белка, молекула которого кмеет очень сложную структуру. В лаборатории я увидел макет большого масштаба, модель этой молекулы. Получил разрешение вытащить макет на улицу и сделал кадр: перспектива улицы, городской пейааж и на переднем плане — модель. Мне казалось, что снимок может быть своеобразной амблемой города и по смыслу, и по цветному яркому рисунку.

Есть одна сложность в нашей работе. Порой репортеру поручают тему, которая, увы, далеко не нова, снималась многими и много раз. И тогда он обязан найти какие-то совершенно новые повороты атой темы, уйти от лобовых, прямолинейных, уже использованных решеинй. Иногда необходимо в самой жкзненной ситуации увидеть некую драматургию, поэтику. Однако жизнь не должна раствориться в зашифрованных изображениях, загадочных картинках, претендующих на пркзнание лишь «знатоков». Нужно стремиться к тому, чтобы образное изображеиие аначило больше, чем единичный факт.

Таковы мои представления о создании фотографического образа. Конечно, творчество индивидуально, и каждый должен найти свой путь, свою систему поиска. Важна идея, понимание задачи.

МОМЕНТАЛЬНЫЙ ГОЛОГРАФИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

Статья А. Иванова «Голография — окно в третье измерение», опубликованная в №7 журнала за 1976 год, вызвала многочисленные письма читателей, в которых они спрашивают о возможности голографической съемки портрета. По просьбе редакции старший научный сотрудник НИКФИ В. Петров отвечает на вопросы, связанные с голографической портретной съемкой.

С самых ранних этапов развития классической фотографии непрерывно совершенствуются ее технические средства и, как следствие, выразительные возможности. Фотография с большой степенью достоверности отображает окружающий нас мир. Однако при фотографической съемке в полихроматическом свете (например, при дневном освещении) теряется информация о взаимном расположении объектов по глубине снимаемой сцены.

В отличие от фотографии голограмма с поразительной точностью передает пространственные соотношения: различную степень удаленности отдельных предметов от наблюдателя, их угловые и линейные размеры, взаимное расположение в пространстве.

Однако при съемке голограмм возникают существенные трудности. Крайне затруднена съемка в натурных условиях при внешней полихроматической засветке. Источники монохроматического когерентного излучения — лазеры — пригодны только для съемки сцен небольших размеров. Во время экспонирования смещение объекта должно быть минимальным, чтобы не произошло размытия интерференционной картины. Кроме того, для изобразительной голографии требуются особомелкозернистые высокоразрешающие фотоматериалы (с разрешающей способностью, превышающей в некоторых случаях 5000 лин/мм). Такие фотоматериалы обладают низкой светочувствительностью — около 0,1 ед. ГОСТа. Поэтому голографическую съемку человека или группы людей проводят в затемненном помещении сравнительно мощными импульсными лазерами с длительностью светового импульса порядка 10^{-7} с.

На рисунке представлена оптическая схема съемки голографического портрета. Узкий пучок света разделяется светоделителем 2 на два пучка. Один из них — сигнальный — проходит светоделитель, и плоским зеркалом 3 направляется на линзу 5, расширяющую пучок. Объект съемки освещается через диффузный экран 7, который снижает световую энергию до безопасного для глаз уровня. Часть излучения, рассеянного фигурой человека, попадает на голограмму 9. Другой пучок — опорный — расширяется линзой 6 и освещает непосредственно голограмму. Рассеянный объектом съемки сигнальный пучок и опорный пучок интерферируют в эмульсионном слое голограммы. Светонепроницаемый защитный экран 10 предназначен для предотвращения случайного освещения человека опорным пучком. Безопасность излучения для глаз человека обеспечивается также при использовании более светочувствительных фотоматериалов, что позволяет еще больше снизить уровень световой энергии.

В настоящее время голографическую съемку людей осуществляют только в исследовательских лабораториях. Зарегистрированный на фотопластинке или пленке голографический портрет представляет собой весьма эффектное зрелище. В объемном изображении передаются мельчайшие детали, неразличимые на обычной фотографии.

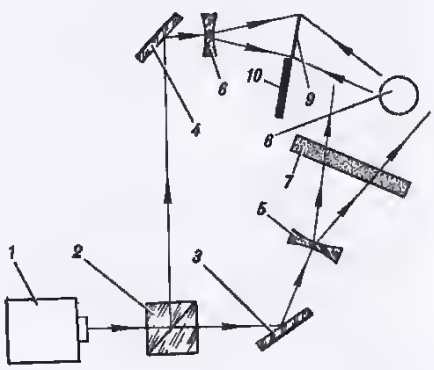


Схема установки для получения моментального голографического портрета человека: *1* — импульсный лазер; *2* — светоделитель; *3, 4* — плоские зеркала; *5, 6* — линзы; *7* — диффузный экран; *8* — место расположения портретируемого; *9* — голограмма; *10* — светонепроницаемый защитный экран

Изображение представляет собой трехмерную оптическую модель, по форме практически не отличающуюся от оригинала. Реальность восстановленного изображения в значительной мере усиливается благодаря отблеску глаз, игре бликов, которые передаются голограммой эффектнее, чем фотографией.

Проведенные в нашей стране и за рубежом экспериментальные исследования создали предпосылки для организации специализированных фотоателье по изготовлению объемных голографических портретов. Перспективы создания подобных фотоателье весьма благоприятны. Сложные и довольно громоздкие импульсные лазеры непрерывно совершенствуются. В настоящее время наиболее распространен импульсный лазер на рубине с излучением в красной области спектра. Разработано несколько типов отечественных фотоматериалов, предназначенных для съемки рубиновым лазером.

Успешно проводятся работы по увеличению светочувствительности этих материалов. Фотографическая обработка голограмм также совершенствуется. Так, в предложенном автором скоростном процессе обработки объемных голограмм стадия проявления длится 1 с. Затем голограмму промывают несколько секунд в воде и высушивают под вентилятором. Это означает, что объемные портреты могут изготавливать и вручать потребителю практически сразу после съемки. Если по какой-либо причине портрет был испорчен, то не представит затруднений провести повторную съемку непосредственно после первой. Голографические портреты можно изготовлять на фотопластинах размером 9 × 12, 13×18, 18×24 см или фотопленке таких же размеров.

Автор статьи исследовал возможность регистрации объемного портрета лазером непрерывного действия, который значительно проще, дешевле и компактнее, чем импульсный. Подобная регистрация с выдержками порядка 10^{-3} с представляется реальной при дальнейшем увеличении светочувствительности голографических фотоматериалов и совершенствовании фотографической обработки голограмм. Для восстановления изображения с голограммы можно использовать сравнительно маломощный лазер непрерывного действия, или ртутную лампу с фильтром, или обычную лампу накаливания. Последний вариант наиболее приемлем для массового потребителя.

Дополнительное преимущество объемных голографических портретов состоит в том, что даже небольшая часть голограммы, как правило, способна восстановить изображение целиком. Получив в фотоателье свой портрет, изготовленный на пленке, можно будет разрезать его на несколько частей и каждую использовать по своему усмотрению.

Производительность специализированного фотоателье предположительно может составить 20—30 объемных портретов в час. Голограммы будут вручаться посетителям через 2—3 минуты. При столь высокой производительности затраты на оснащение фотоателье окупятся в короткий срок. Таким образом, организация первого специализированного фотоателье — вопрос ближайшего будущего. Его решение зависит от инициативы заинтересованных организаций.

В. ПЕТРОВ

КАЛЬКУЛЯТОР ВЫДЕРЖЕК ДЛЯ ПЕЧАТИ

Авторамк настоящей статьи разработая калькулятор выдержек для цветной и черно-белой фотопечати, который, в отличие от выпускаемых ранее, имеет ряд преимуществ.

В вем расширек диапазок работы благодаря введению шкал формата цветных и черко-белых отпечатков; шкалы формата отпечатков прогрaдуированы в сактиметрах, а ие в мас-

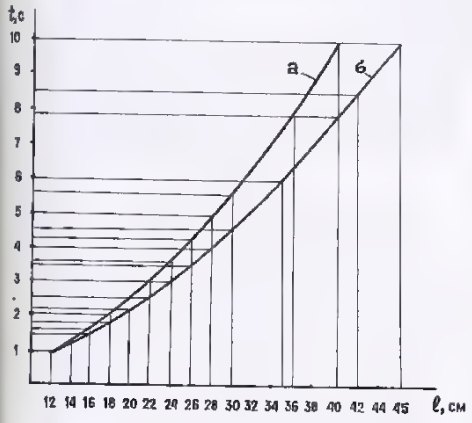


Рис. 1.
График зависимости выдержки от формата отпечатка

Рис. 2.
Ввешний вид калькулятора

штабе увеличения кегатива; шкалы калькуляторв, каходящиеся между прозрачкыми дисками, надежко защищены от повреждений.

Зависимость измекекия выдержки от плотности корректирующих светофильтров оставлена к заимствовака в калькуляторе без измекекнй (см. например, М. А. Лихтциндер «Позитивный процесс в цветной фотографии». М., «Искусство», 1969). Экспериментальным путем авторами были определекы зависимости измекения выдержки от формата цветного и черкобелого отпечатков с последующим построекием кривых (рис. 1). Эти дакиые ианесены на соответствующие шкалы калькулятора.

Калькулятор (ркс. 2) состоит из корпуса *1*, шкалы *2*, диска *3*, ка котором какесек визир, указателя *4* и атулки *5*. Под прозрачным дкском расположекы шкалы: *а* — шкала выдержек; б — шкала суммарной плотности светофильтров; *в* — шкала формата цветкого отпечатка; *г* — шкала формата черко-белого отпечатка.

Укаааатель *4* имеет три стрелки, с помощью которых можио производить отсчеты на соответствующих шкалах. Большая стрелка указывает на шкалу суммаркой плотности корректирующих светофильтров, средияя — иа шкалу формата цветного отпечвтка, малая — иа шкалу формата черио-белого отпечатка.

Шкала выдержек даяа в относительных величинах. Одик оборот диска с визкром по часовой стрелке увеличкаает величину выдержки в 10 раз.

Шкала суммариой плоткости корректирующих светофильтров позволяет учитывать плотности субтрактивных светофильтров от 0 до 240%. Величины плоткостей пурпурных и голубых светофильтров необходимо откладывать ка этой шкале без измекений, а каждые 50% желтых — приравнивать к 10% по шкале калькулятора. Дополиителькое поглощение двух защитных стекол светофильтра учитывается путем добавления 10% к соответствующей плотиости по шкале калькулятора. Цифры шкал форматов озкачают размер одяой из сторон отпечатка в сактиметрах. Обычко при фотопечати учитывают размер большей стороны отпечатка.

Необходимо помнкть, что за формат следует принимать размеры всей проецкик негатива, так как в противком случае будет нарушеиа зависимость изменения выдержки от формата.

В результате проведенных кспытаний устаковлеко, что с помощью калькулятора можно получать цветные и черко-белые отпечаткк хорошего качества. Ои удобен и значительно сокращает время работы, уменьшается количество фотобумаги, истрачеиной на пробные отпечатки, особенно при цветной печати, повышается прокводительность труда. Черкасский завод «Фотоприбор» начал серийный выпуск этих калькулятороа.

А. МИРОШНИК,
Ю. ФОМИН

ЗЕРКАЛЬНАЯ КАМЕРА И УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ВИДОИСКАТЕЛЬ

В числе достоикств однообъективных зеркальных камер всегда подчеркивается одно из основиых — видоискателем в кей является непосредствекно съемочиый объектив и на матовом стекле виден кадр, получаемый на плеике. Это качество позволяет значктельяо расширить диапазок используемой сменкой оптики — от широкоуголькиков до особо длиннофокусных объективов.

Для опытиого фотолюбителя, если ок широко пользуется смеииой оптикой, универсальиый видоискатель от камеры с далькомером может стать полезным дополкением и при работе с зеркальиыми камерамк.

Во-первых, его можно рекомекдовать в случаях репортажной кли иной ограиичекной по времени съемки, когда заранее неясио, какой объектив требуется. В этом случае видоискатель позволит практически мгновенно выбрать нужиое для съемки сюжета фокуское расстояние в пределах от 28 до 135 мм. Если даже это расстояние будет вке -имеющихся у видоискателя пределов, можио сразу оценить необходимость выбора более длиякофокуской (180—220 мм) или более широкоугольной (25—20 мм) оптики.

Во-вторых, универсальный нидоискатель яе является лишким, когда нужко заполнить кадр полностью. Хотя считается, что ка матовом стекле зеркалькой камеры видно кменко то, что получится иа пленке, но у большинства моделей в кадровом окне имеется по краям «запас» в несколько миллиметров с каждой стороны. Ввернув, например, в «Зенит» широкоугольчик с фокусным расстоянием 28 мм, вы увидите примерко то же, что получится на пленке при съемке объективом с фокусным расстоянием 35 мм. Универсальный вкдокскатель для указанных на ием фокусных рвстояний позволяет определить поле съемки более точно, таким образом, более рациональио использовввть поверхиость кадра. Однако не следует забывать, что икогда иа близкках дистанциях, если видоискатель укреплеи иа камере, может возникнуть явление параллакса.

А. ШЕКЛЕИН

ИЗ ИСТОРИИ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО
АППАРАТОСТРОЕНИЯ

АППАРАТЫ ДЛЯ СЪЕМКИ НА НЕГАТИВНОЙ БУМАГЕ

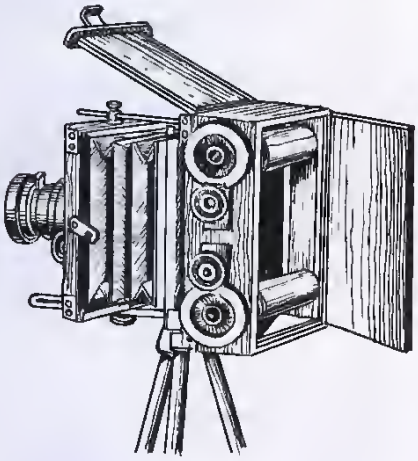


Рис. 1.
Камера с роликовой кассетой
Л. Н. Варнерке

Магазинные камеры (см. «Советское фото», 1976, № 6) имели довольно большой запас фотопластинок непосредственно в самом аппарате (от 12 штук до шести дюжин). Это в значительной степени облегчало работу в экспедициях, поскольку не нужно было часто перезаряжать камеру. Однако пластинки, которые необходимо было брать в дорогу, весили до нескольких десятков килограммов, а обращение с ними требовало больших предосторожностей и хлопот. Поэтому в 80-х годах прошлого века, наряду с бромжелатиновыми пластинками, имела распространение негативная фотобумага.

Еще в 1854 году англичанами Мильквайшем и Спенсером был запатентован роликовый держатель калотипных фотографических слоев. Однако это изобретение до появления бромжелатиновых слоев, политых на гибкую основу, имело лишь историческое значение.

В следующем, 1855 году французским фотографом Роляйдиком была создана ролькассета. Она состояла из двух цилиндров. Вращая их, можно было протягивать матерчатую ленту, на которой помещалось 12 листов светочувствительной бумаги, и, следовательно, получать 12 снимков. Однако кассета весила 15 кг и распространения не получила.

Изобретение кассеты для рулонного светочувствительного материала обычно приписывается фирме «Кодак» (1888 год, патент получен в 1889 году). Однако источники периодической печати говорят о другом. Появление камеры с рулонной кассетой для рулонной негативной бумаги связано с именем Л. В. Варнерке и относится к 1875 году. Конструкция камеры показана на рис. 1.

В № 4 журнала «Фотограф» за 1881 год (выходил в Петербурге) находим краткое описание этого аппарата:

«Л. В. Варнерке, еще до отъезда в Лондон, показывал нам прекрасные негативы на бумаге, покрытой слоем упомянутой эмульсии. Полоса (лента — А. С.) для большого числа негативов помещена в кассете на валиках, передвижение которых для каждого отдельного негатива опоясывается миниатюрным засиком с таким же сухим электрическим элементом. Сведения о кассете г. Варнерке помещены теперь в английских журналах». Наиболее подробное описание этой камеры и негативного материала дано в «Сборнике статей по фотографии». Труды V отдела РТО за 1887 год (1888).

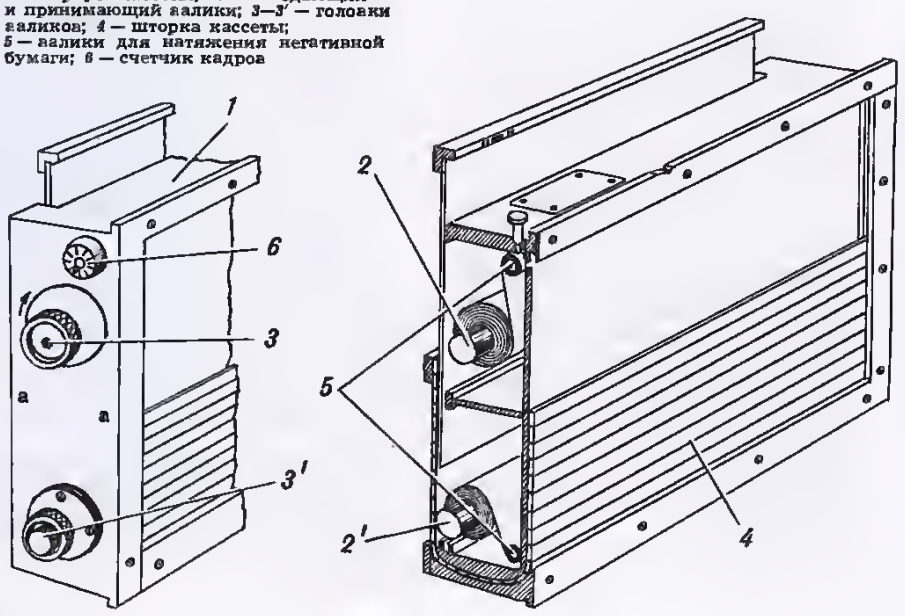
Так, из протокола заседания V отдела, состоявшегося 12 декабря 1886 года, мы узнаем, что Л. В. Варнерке сделал сообщение об усовершенствованной им камере, образец которой был изготовлен в мастерской Якобсона в Петербурге. Л. В. Варнерке привел следующие данные об этой камере:

«Есть уже несколько подобных приборов, оказавших несомненные услуги художникам и путешественникам. В большинстве случаев они построены для употребления стеклянных пластинок. В. И. Срезневский придумал подобный прибор, снабженный кассетой с вальками.

Тщательно рассмотрев многие из подобных приборов, я решился построить ручную камеру с вальками для употребления в ней бумаги».

Камера имела форму четырехугольного ящика. Она была снабжена объективом Суттера A_0, покрывающим кадр размером 9×12 см. В кассетной части располагались металлические валики. На них наматывалась негативная фотобумага. Валик с бумагой вставлялся в гнездо через боковые дверцы с замком. Конец бумажной ленты пропускался через счетный и направляющий валики и с помощью пружинки, находившейся на приемном валике, прикреплялся к нему. Перемотка негативной бумаги осуществлялась с помощью металлических головок валиков, при этом стрелка счетчика кадров указывала, какое количество кадров перемотано.

Рис. 2.
Кассета Н. И. Срезневского и В. П. Сабанеева для роликовой негативной бумаги:
1 — корпус кассеты; *2—2′* — сдающий и принимающий валики; *3—3′* — головки валиков; *4* — шторка кассеты; *5* — валики для натяжения негативной бумаги; *6* — счетчик кадров



ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРІЯ
ВАРНЕРКЕ и К°.
С.-Петербургъ, Вознесенскій пр. № 51.

Рис. 3.
Объявление о выпускаемых фототоварах лаборатории «Варнерке и К°»

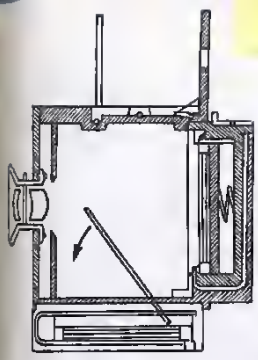


Рис. 4.
Ручной фотоаппарат К. С. Нранделя для съемки иа негативной фотобумаге

Рис. 5.
Один из снимиов К. С. Бранделя

Тормозы при валиках, придуманные В. П. Сабанееаым, позволяли заручиться требуемой натяжиой бумаги. В задней дощечие находился пружинный прибор, посредстаом которого производился уиол бумаги, соответствующий границе между двумн негатиаами и служащий указателем дли разрезки бумаги.

Кассета В. И. Срезнеаского и В. П. Сабанеева поиазана на рис. 2. Ее описание было опублииовано в «Ноаом каталоге произаедений лаборатории Варнерке и К° в Петербурге. 1888 год». Эти кассеты изготоалялись на продажу (они были рассчитаны на 30—40 негативов).

В 1881 году Л. В. Варнерие и В. И. Срезневсиий организоаали а Петербурге фотографическую лабораторию «Вариерке и К°» по разработке и произаодству светочувствительных фотоматериалов. Руководил и заведоаал ею В. И. Срезневский.

Лаборатории представляла собой хорошо организооаниое кустарное предприятие. В ней изготовляли более десяти названий фотопластниок, фотобумаги, в том числе негативную бумагу (фотографичесиую тиань), химикалии и т. д. (рис. 3).

В 1887 году на заседании V отдела РТО Л. В. Варнерке сделал сообщение о разработанной им негативной бромосеребряной коллодионной фотобумаге, которую можио было примеаять для съемки либо в аиде форматных листов, либо а ролике. Бумага в данном случае являлась тольио подложкой дли светочувстаительиого слоя.

Как же пользовались негативной бумагой? После съемки эиспоиированную бумагу помещали в ванну с водой. В воде эмульсионный слой легко отставал от бумаги и его иаиладывали на стекло (также в аанне) н ставили сушить в темное место. Эмульсионный слой имел достаточную толщину и легко снимался со стекла. С полученного такии образом негатива можно было копировать снимки.

Кроме кассет, иаготоалявшихси лабораторией «Варнерне и К°», в продаже были таи называемые реаольаерные аппараты ионструкции К. С. Бранделя, таиже предназиаченные длн съемни на иегатиаиой бумаге.

В 1889 году Департамент торговли и мануфактур выдал привилегию (патеит) фотогрвфу Варшавского университета К. С. Бранделю на ручной револьаерный фотоаппарат для съемки на иегатианой бумаге. Общий вид этого аппарата показан на рис. 4.

От уже сущестаоававших реаольверных аппаратов иамера К. С. Бранделя отличалась соаершенно новым устройством, облегчавшим работу фотографа, в особенности во аремя путешестаий.

Фотоаппарат имел форму прямоугольной призмы. Сзади в него вставлялась зариженная негативиой бумагой магазиннаи иассета, а а нижней части — кассета для приема рамочек с экспонированной негативной бумагой. После экспонирования рамочка с негативной бумагой с помощью рычажка отделялась из магазина и сбрасывалась на дно иамеры.

Аппарат имел силадывающийся рамочный видоискатель, укрепленный в аерхней части.

Негативную бумагу заблаговременно нужио было нарезать по размеру металлнчесинх рамочек (19×12 см) и вложнть а них, после чего зарядить в магазинную кассету. В иомплект фотоаппарата аходили картонные ящики, в иоторых помещалось 25 рамочек, и зарядный мешои из светоиепроницаемой материи с даумя руиавами. Зарядиа иассет и перезарядка камеры, благодарн наличию такого мешка, могли осуществляться на свету.

Фотоаппарат К. С. Бранделя и снимви, полученные этим аппаратом, экспонироаались на отечественных и международных быставиах и были отмечены золотой и серебряной медалими.

На выставку в Петербурге К. С. Врандель представил 80 снимков, один иа иоторых показан на рис. 5.

Необходимо отметить, что в 1876 году И. В. Болдыревым была изобретена гибкаи «смоловидная плеииа», котораи могла служить основой (а виде пластинии или ролика) для полива светочувствительного слоя. Плениа демоистрировалась на Всероссийской промышленно-художественной выставке в Мосиве а 1882 году.

О свойстаах пленки И. В. Болдырева в газете, выходиашей на выставке, отмечалось, что «...эластична пленка настольио, что нн свертывание в трубочку, ии сжимание в иомок не могут заставить ее искривиться. Одинаково мало она подвержена порче от жары, холода нли аоды».

Пленка Болдырева прошла испытания в ведомстае аоенно-учебных заведений н получила одобрительный отзыв. Положительный отзыв о ней дал Д. И. Менделеев.

Однако пленка И. В. Болдырева не нашла тогда широкого прнтического применения.

А. СЫРОВ,
кандидат технических наук

«ОРВО» — «СВЕМА» — «ТАСМА»-76

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФОТОКОНКУРС

Шосткинское производственное объединение «Свема», Казанский химический завод имени В. В. Куйбышева и фотохимический вомбинат «Фильмфабрик, Вольфен» (ГДР) в рамках Международной экономичесвой организации «Ассофото», при участии редакций журналов «Советсиое фото» и «Фотографии» (ГДР) объявляют международный фотовонкурс.

К участию в конкурсе приглашаются фотолюбители Советского Союза и Германсвой Демократичесвой Республики.

Каждый автор может представить не более 10 фотографий (черно-белых или цветных, форматом 18×24 см) или диапозитивов (в рамиах). Серии не принимаются.

Направляемые на коиурс работы должны быть выполнены с использованием фотоматериалов «Свема», «Орво» или «Тасма».

На обороте снимков и на краю рамки диапозитивов необходимо указать назаание работы, фамилию, имя, отчество и адрес аатора, а также темвтическую группу:

1. портреты;
2. труд, промышленность;
3. свободная тема.

Снимии и диапозитивы следует высылать до 1 декабря 1976 года по одному нз следующих адресов:

1. Фотохнмический комбинат «Фильмфабрик, Вольфен». Рекламный центр, 444 Вольфен 1/ГДР.

2. 245110, Шостка Сумсиой области, Шоствиисиое производственное объединение «Свема».

3. 420035, Казань, Казансиий химичесиий заиод имени В. В. Куйбышева.

На ионвертах просьба делать пометку: «Международный фотоконкурс «Ассофото-1976».

ЗА ЛУЧШИЕ РАБОТЫ УСТАНОВЛЕНЫ СЛЕДУЮЩИЕ НАГРАДЫ:

5 первых премий на общую сумму 1700 руб.;
7 вторых премий на общую сумму 1540 руб.;
11 третьих премий на общую сумму 1370 руб.

Кроме того, учреждены 50 дипломов и специальнаи премия международной организации «Ассофото».

Заседание жюри состоится в январе 1977 года.

Рвботы, присланные на конкурс, не аозвращаются.

В ПОМОЩЬ НАЧИНАЮЩИМ

ЭКСПОЗИЦИЯ ПРИ ДНЕВНОЙ СЪЕМКЕ

В редакцию поступает много писем от начинающих фотолюбителей с просьбой помочь разобраться в условиях, от которых зависит экспозиция, и облегчить техническую задачу ее расчета. Ниже публикуется статья Д. Бунимовича, автора ряда книг для начинающих фотолюбителей.

В получении технически удовлетворительных снимков важнейшую роль играет правильная экспозиция, то есть количество освещения, воздействующее на светочувствительный слой пленки во время съемки. Экспозиция выражается произведением освещенности этого слоя на время его освещения.

Освещенность светочувствительного слоя зависит от яркости объекта съемки и величины отверстия диафрагмы, а время освещения — это не что иное, как выдержка. Таким образом, расчет экспозиции практически заключается в оптимальном сочетании диафрагмы с выдержкой. В каждом случае съемки таких сочетаний может быть несколько. Так, если при диафрагме 8 требуется выдержка $^1/_{30}$ с, то такая же экспозиция получится при диафрагме 5,6 и выдержке $^1/_{60}$ с или при диафрагме 11 и выдержке $^1/_{15}$ с и т. д.

Какое же из сочетаний является лучшим? Этот вопрос решается в зависимости от характера объекта съемки. В одних случаях, например, при съемке движущихся объектов (спортивных моментов, идущего транспорта, играющих детей, животных и т. п.) в первую очередь руководствуются выдержкой и соответственно ей определяют диафрагму. При этом учитывают скорость движения объекта и расстояние, с которого ведется съемка.

Чем быстрее движется объект и чем он ближе к фотоаппарату, тем короче должна быть выдержка. Вообще же при съемке движущихся объектов выдержка всегда должна быть короткой, порядка сотых, а иногда и тысячных долей секунды и уж во всяком случае не больше чем $^1/_{30}$ с. Несоблюдение этого правила ведет к смазанности или сдвоенности контуров изображения объекта на негативе, то есть к ошибкам, которые исправить невозможно.

В некоторых случаях при съемке неподвижных объектов, имеющих большую глубину, сначала устанавливают диафрагму, а затем подбирают к ней выдержку. Величину диафрагмы определяют в зависимости от требуемой глубины резкости или с целью уменьшения количества света, проходящего через объектив, чтобы избежать передержки. Для выбора нужной диафрагмы пользуются шкалой глубины резкости, имеющейся на объективах всех современных фотоаппаратов.

На практике всегда стремятся выбрать такое сочетание диафрагмы и выдержки, при котором последняя не превышает $^1/_{30}$ с, так как в этом случае фотографировать можно с рук (без штатива), что облегчает съемку и повышает ее оперативность. Если же такое сочетание найти не удается, то предпочтение отдают тому, что в данном случае является более важным — глубина резкости или короткая выдержка.

Обычно вначале устанавливают диафрагму. Тогда расчет экспозиции сводится к определению выдержки, и последняя определяется в зависимости от светочувствительности пленки, яркости или освещенности объекта съемки и величины отверстия выбранной диафрагмы.

Светочувствительность пленки нам всегда известна. Так что, заменяя одну пленку другой, иной чувствительности, учесть этот фактор при расчете экспозиции нетрудно. Будут меняться только выдержки и значения диафрагм. Изменение диафрагмы на одно деление шкалы приводит к изменению экспозиции вдвое. Таким образом, и этот фактор легко учесть.

Значительно труднее учесть третий фактор — яркость или освещенность объекта съемки. При съемке днем освещенность, а следовательно, и экспозиция зависят от многих факторов.

Определить их на глаз с точностью, необходимой для расчета экспозиции, очень трудно. Для этого необходим большой опыт. Поэтому при расчете экспозиции и пользуются экспонометрами или в крайнем случае таблицами выдержек. Приводим одну из них, составленную на основании опытных данных (табл. 1).

Для расчета выдержки по этой таблице надо в каждом из пяти ее разделов, обозначенных римскими цифрами, найти графу, соответствующую условиям съемки, и запомнить условное число (белые цифры на черном фоне). Найденные условные числа сложить, а числа со знаком «—» (минус) вычесть. Полученный результат найти в графе «Сумма». Под этим результатом обозначена искомая выдержка. Таблица рассчитана для средних географических широт (45—60° северной широты). При съемке на юге вы-

Таблица 1

I СЮЖЕТ СЪЕМКИ		
ОБЛАКА		0
МОРЕ, СНЕГ	БЕЗ ПЕРЕДН. ПЛАНА	1
	С ПЕРЕДН. ПЛАНОМ	2
ВИДЫ	БЕЗ ПЕРЕДН. ПЛАНА	4
	СО СВЕТЛЫМ ПЕРЕДНИМ ПЛАНОМ	6
	С ТЕМНЫМ ПЕРЕДНИМ ПЛАНОМ	8
ПЛОЩАДИ, СТАДИОНЫ		5
УЛИЦЫ	ШИРОКИЕ	6
	УЗКИЕ	8
АРХИТЕКТУРА	СВЕТЛАЯ	4
	ТЕМНАЯ	8
ПОРТРЕТЫ ГРУППЫ	НА ОТКРЫТОМ ВОЗДУХЕ	7
	В ТЕНИ	10
	В ГУСТОМ ЛЕСУ	12
В КОМНАТЕ	У ОКНА	10
	1 м ОТ ОКНА	14
	2 м ОТ ОКНА	17
ВНУТРИ ЗДАНИЙ	СВЕТЛЫХ	24
	ТЕМНЫХ	30

II ВРЕМЯ СЪЕМКИ							
ЧАСЫ	12	11	10	9	8	7	6
ИЮНЬ, ИЮЛЬ	0	0	1	1	2	5	7
МАЙ, АВГУСТ	0	1	1	2	3	8	8
АПРЕЛЬ, СЕНТЯБРЬ	1	1	2	3	5	8	9
МАРТ, ОКТЯБРЬ	1	2	3	5	7	8	–
ФЕВРАЛЬ, НОЯБРЬ	3	4	5	7	8	–	–
ЯНВАРЬ, ДЕКАБРЬ	4	5	7	8	–	–	–
ЧАСЫ	12	13	14	15	16	17	18

III ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТЬ ПЛЕНОК В ЕДИН. ГОСТ			
32	65	130	250
0	–1	–2	–4

IV ПОГОДА			
БЕЗ ОБЛ.	ЛЕГК. ОБЛ.	СЕР. ОБЛ.	ПАСМУРНО
1	2	3	4

V ДИАФРАГМА							
2	2,8	4	5,6	8	11	16	22
0	1	2	4	6	8	10	12

СУММА	9	11	14	16	18	20	22	24	27	29
ВЫДЕРЖКА	1/1000	1/500	1/250	1/125	1/60	1/30	1/15	1/8	1/4	1/2
СУММА	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42
ВЫДЕРЖКА	1	2	4	6	8	12	15	25	30	50	60	90

Таблица 2

Освещение	Диафрагма при пленке				Выдержка, с
	«Фото-32»	«Фото-65»	«Фото-130»	«Фото-250»	
Яркое солнце	8	11	16	22	1/250
Солнце в дымке	8	11	16	22	1/125
Пасмурно	4	5,6	8	11	1/125
Очень пасмурно	4	5,6	8	11	1/60
В тени на открытом месте	4	5,6	8	11	1/30

держку, найденную по таблице, надо сократить вдвое, а при съемке в северных широтах — удвоить.

Предприятия, выпускающие пленку типа «Фото», дают следующие рекомендации по ее экспонированию: при съемке на натуре в дневное время летом (для средних широт) пользоваться следующими выдержками и диафрагмами в зависимости от освещения и типа пленки (табл. 2).

При съемке светлых объектов (морской берег, озеро, светлые здания) диафрагму надо уменьшить на одно деление шкалы; при съемке темных объектов — увеличить на одно деление.

Примитивные таблицы, если и не дают точных показаний, то во всяком случае избавляют фотолюбителя от грубых, непоправимых ошибок и вполне заслуживают того, чтобы постоянно иметь их при себе и всегда пользоваться ими. Наиболее совершенны и точны фотоэлектрические экспонометры, выпускаемые у нас в довольно широком ассортименте.

Обычный способ определения экспозиции с помощью фотоэлектрического экспонометра состоит в следующем. На калькуляторе экспонометра устанавливают число, соответствующее светочувствительности применяемой пленки, и направляют прибор на снимаемый объект. Стрелка прибора при этом отклоняется. Тогда к ней подводят указатель калькулятора или другую, следящую стрелку. После этого остается лишь выбрать на шкалах калькулятора оптимальное сочетание диафрагмы и выдержки.

Однако нельзя сказать, что этот способ является наилучшим. Экспонометр учитывает общую, усредненную (суммарную) яркость объекта, но не учитывает разницы в яркостях отдельных его частей, что может привести к плохой проработке отдельных участков негатива. Так, при съемке того или иного объекта имеют значение яркость фона и место, занимаемое им в кадре. Чем большее место в кадре занимает фон, тем больше его яркость отражается на показаниях экспонометра. Светлый фон приведет к более короткой выдержке, темный — занысит ее. В таких случаях следует замерять яркость только самого объекта или главной сюжетной его части, приблизив экспонометр к объекту.

Эту закономерность следует учитывать и при съемке пейзажа, когда небо занимает в кадре значительное место. В этом случае экспонометр покажет заниженную экспозицию из-за большой яркости неба. Рекомендуется, если это возможно, раздельно замерить экспонометром яркость наиболее светлых и наиболее темных частей объекта и, определив выдержки для того и другого, взять среднюю. Такая экспозиция всегда точнее суммарной.

Значительно сложнее определить выдержку, когда контраст объекта очень велик, например при съемке против света или зимой на снегу. Вернее говоря, правильной выдержки здесь вообще не существует, так как выдержка, рассчитанная для темных частей объекта, будет слишком большой для светлых частей, и эти части получатся передержанными, а выдержка для ярких частей будет явно недостаточна для темных, и эти части получатся недодержанными. Не поможет и средняя выдержка, так как и в этом случае темные части объекта будут недодержанными, а светлые — передержанными. Снимки в таких случаях получаются силуэтными.

Из этого вовсе не следует, что при таких условиях освещения фотографировать вообще нельзя. Все зависит от творческого замысла и опытности фотолюбителя.

Д. БУНИМОВИЧ

ЭСТЕТИКА ФОРМАЛИЗМА И ЗАПАДНОЕ ФОТОИСКУССТВО

Окончание. Начало см. на стр. 28

для того, чтобы обезличить вещь, придать ей некий «надчеловеческий» смысл. Использование фотографии, эксплуатация ее документальной специфики направлены при этом к достижению вполне определенной цели, к «отрицанию искусства живописи» в его классическом понимании.

Если вначале, в эпоху «классического» формализма, фотография интерпретировалась идеологами модернизма как исток абстрактной нефигуративной живописи, то в наши дни она рассматривается как «средство для отталкивания от всего прежнего искусства, даже абстрактного» *.

Наиболее ярко это проявляется в гиперреализме — течении, которое претендует на то, чтобы встать выше «ограниченности» и традиционной живописи, и традиционного фотоискусства.

«Художественное» значение новаций гиперреалистов было ярко продемонстрировано в 1971 году на Всемирной выставке молодых художников-авангардистов в Париже. Шокирующее впечатление оставляют создания швейцарца Маркуса Ретца. Они представляют собой громадные изображения (2×3 м), воспроизведенные на матерчатых простынях. На одном из них с фотографической точностью воспроизведены ухоженная плита, на других с той же «документальностью» — окно, занавешенное шторой, кровать, ателье — пустое чердачное помещение, измятый лист бумаги на деревянном полу.

В этих пугающих своей огромностью и бессмысленностью изображениях полностью отсутствует какое бы то ни было образно-художественное решение.

В «произведениях» других гиперреалистов подобная операция проделывается уже не с вещами, а с человеком. Человек утрачивает в них даже пол. Характерны в этом отношении работы двух молодых швейцарцев Урса Люти и Бени фон Мооса.

Большинство работ Люти — автопортреты. На некоторых из них он предстает в облике... женщины. И даже не обыкновенной женщины, а в образе дамы, символизирующей самую жеманность, — в образе Маион Лесио.

Совершенно невозможно разобраться «кто есть кто» и в сочинении Мооса «Песня ночной земли» — огромная (2,5×8 м) фотография мужеподобной фигуры в юбке и женских украшениях, обращенная и зрителю спиной.

Широкое использование гиперреалистами фотографии привело к оживлению элементов декаданса, манерности. Но становится все более очевидным, что такие явления в художественной культуре Запада связаны с решением не столько художественных, сколько идеологических задач. Справедливо заметил в своей статье о течении гиперреализма В. М. Полевой: «...документализм и политизация искусства связаны между собой.

Возникший в этих условиях гиперреализм ...принадлежит к истории идеологической пропагандистской деятельности в большей мере, чем к истории изобразительного искусства. К тому же средства и возможности гиперреализма в немалой мере обращены против традиционной специфики живописи, в том числе даже и модернистской» **.

Поэтому, рассматривая лишь художественные проблемы, в достаточно полной мере оценить ту роль, которую играет использование фотографии в таких направлениях современного искусства Запада, как гиперреализм, невозможно.

«Главным критерием оценки общественной значимости любого произведения, разумеется, была и остается его идейная направленность», — говорилось в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии. Поэтому рассматриваемые нами художественные проблемы необходимо проанализировать под углом зрения современной идеологической борьбы и с точки зрения того места, которое занимает в ней фотография.

Г. ПОНДОПУЛО,
кандидат философских наук

---

* Сб. «Документальное и художественное в современном искусстве». М., «Мысль», 1975, стр. 245.
** Там же, стр. 285.

ЧИТАТЕЛЬ — РЕДАКЦИЯ — ЧИТАТЕЛЬ

Живу в Одессе и работаю матросом на судах заграничного плавания. Фотография привлекает меня давно. Являюсь членом фотоклуба «Муссон». Мои снимки неоднократно публиковались в местной прессе. Если все будет удачно, думаю серьезно заняться фотожурналистикой. Послать в редакцию свои фотографии собирался уже не раз, но все откладывал, надеясь сделать что-то более интересное. Ваша оценка поможет мне в дальнейшем.

С. АЛЕКЯН,
Одесса

Ред.: Мы публикуем снимок нашего читателя из серии «Люди труда» и с удовлетворением отмечаем, что серьезный подход к творчеству, а также строгий авторский отбор снимков помогли С. Алекяну добиться успеха. С проблемой отбора снимков сталкивается каждый фотолюбитель, но далеко не каждый, и это показывает наша редакционная почта, достаточно требовательен к своим работам. Знакомство со снимкамн коллег по увлечению, посещение выстаоок, изучение изданий, посвященных творчеству известных мастеров фотографии, помогает вырабатывать правильные критерии оценки.

В вашем журнале, подписчиком которого являюсь, я нахожу много полезного, но хотелось бы еще ознакомиться с каким-либо пособием по фотографии. Подскажите, пожалуйста, какие новые книги по фотографии будут выпущены издательством «Искусство».

В. ДЕЕВ,
Саранск

Ред.: Издательством «Искусство» подготовлены к выпуску следующие книги: А. С. Кошелеа «Справочник фотокиноаппаратуры», Г. И. Терегулов «Химия для фотографа», а также «Справочник фотолюбителя» коллектива авторов. Все книги выйдут в свет до конца этого года. Думаем, что эта информация поможет нашим читателям в приобретении новых изданий.

В феврале в магазины нашего города поступил сульфит натрия кристаллический производства Ступинского химического завода. В купленной мной партии в каждом пакете вместо 250 г содержалось 170—190 г вещества. Этот факт был установлен только сейчас, когда понадобилось небольшое количество сульфита и содержимое пакета было взвешено на точных фармацевтических весах. В оставшихся пакетах также был существенный недовес. Значит, теперь нужно относиться с недоверием ко всем фасованным химикалиям или только к ступинским?

Э. БЕЛИКОВ,
Ухта

Ред.: Главный инженер Ступинского химического завода В. Целуйко сообщил, что сульфит натрия кристаллический не выпускается заводом с января 1974 года. Следовательно, гарантийный срок хранения (два года) сульфита натрия, приобретенного Э. Беликовым, истек. В сухой атмосфере сульфит натрия теряет кристаллизационную воду и переходит в безводную форму, но не окисляется. Потерей нескольких молекул воды и объясняется то, что сульфит натрия теряет в весе.

В. БАШКИН
(Москва)
Балтийские чайки
Из редакционной почты

С. АЛЕКЯН
Боцман

КОРОТКО О РАЗНОМ
КОРОТКО О РАЗНОМ
КОРОТКО О РАЗНОМ

ЮБИЛЕЙ ПИОНЕРСКОЙ СТУДИИ

Сорок лет назад в тихом московском переулке Стопани был открыт Московский городской Дом пионеров. Одной из первых а нем начала работать фотостудия. Спустя год был организован и кружок кинолюбителей. Сюжетоа для съемки у юных фотографов и кинооператоров было более чем достаточно. Это и встречи с пераыми Героями Советского Союза, с челюскинцами и папанинцами, с испанскими детьми. Главное, чему учили студийцев с первого дня, — быть всегда в гуще жизни. Свой опыт юным фотокорам передавали ведущие советские фотомастера. Я. Халип, П. Оцуп, М. Редькин, М. Напельбаум, А. Штеренберг и другие всегда охотно приходили к ребятам, давали практические советы.

Война прервала работу...

Потом в Доме пионеров жизнь снова забила ключом. Юные фотолюбители регулярно выпускали фотогазету, устраивали ежегодные отчетные выставки. И опять, как в прежние годы, пионерам помогали ведущие фотомастера. Тесная дружба связывала их с коллективом Фотохроники ТАСС. В то аремя а Фотохронике работали фотокорреспонденты С. Иванов-Аллилуев, Н. Грановаский, Э. Евзерихин, А. Стужин, А. Ватанов, бывшие студийцы Дома пионероа В. Кунов и В. Соболев. На протяжении многих лет постоянно встречались с юными фотолюбителями С. Фридлянд и Д. Бальтерманц. Многое сделал для ребят доктор технических наук, профессор ВГИКа Е. Иофис.

В 1962 году открылся Дворец пионеров и школьников на Ленинских горах. Ребята получили в свое распоряжение более 350 квадратных метров площади — хорошо оборудоанные лаборатории, класс для занятий теорией и самый настоящий — высотой в два этажа — кинопавильон.

В фотокиносекторе занимается теперь до 350 ребят. Это начинающие фотолюбители, юные фотокорреспонденты, кинооператоры, актеры и режиссеры.

Систематически, раз в два года, проводятся здесь общемосковские отчетные выставки юных фотолюбителей. Снимки кружковцев печатает газета «Пионерская правда», их работы публикуются в «Правде», «Комсомольской правде», в «Московском комсомольце», в «Вечерней Москве». Кружковцы — участники и лауреаты международных детских фотоконкурсов «Зоркий» — дружба—50». Многие из них избрали фотографию своей профессией. Виктор Ахломов работает теперь в «Неделе», Сергей Болдин — в «Учительской газете», Виктор Ершов — в журнале «Советский Союз», Александр Лыскин — в АПН, Игорь Гаврилов — в «Огоньке», Евгений Шматриков — на телевидении, Михаил Каменев — на киностудии «Мосфильм», Николай Филиппов — в газете «Советская культура».

Разумеется, не все, кто занимается в фото- и кинокружках, становятся профессиональными журналистами, но любовь к фотографии они сохраняют на всю жизнь. Многим она помогает в их трудовой деятельности.

К 40-летию фотокиностудии в стенах Дворца пионеров и школьников развернута новая экспозиция. Здесь можно увидеть рботы студийцев первых лет, теперь уже фотомастеров, выпускников студии среднего поколения и юных фотолюбителей, пришедших сюда год-два назад.

И. ГОЛЬДБЕРГ,
руководитель
фотокиносектора

PENTACON
ORWO

ВНИМАНИЮ ПРИЗЕРОВ КОНКУРСА

«ЭА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ФОТОИСКУССТВО»!

Редакция напоминает, что премии по конкурсам «Эа социалистическое фотоискусство» до сих пор не получили М. Марнашвили, М. Марцаускас, А. Климов (Фрунзе), В. Лагин (Москва), О. Пороховников (Ленинград), Н. Сидоренко. Просим этих товарищей и тех, кто имеет доверенности на получение премий, до 31 декабри 1976 года получить их в редакции «Советского фото». Телефон для справок: 221-04-97.

НАША ФОТОПАНОРАМА

АЛМА-АТА. В фойе кинотеатра «Алатау» экспонировалась выстввка снимков австралийских фотолюбителей. Организатор экспозиции — фотоклуб «Медео».

ВЛАДИВОСТОК. В Приморском крае закончился второй тур первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся. Лучшие рботы фотолюбителей вошли в краевую фотовыставку «Славлю родное Приморье». 300 снимков 100 авторов рассказали о рабочих буднях тружеников Приморья, о красоте родного края. Многие фотографии были отмечены дипломами и медалями жюри.

КРАСНОЯРСК. В целях широкой пропаганды подвигов героев-крвсноярцев в Великой Отечественной войне объединение фотохудожественных работ приступило к выпуску фотовыставки «Герои Советского Союза — красноярцы». Этв своеобразная фотолетопись будет состоять из отдельных листов, нв которых помещены портреты героев и краткие описания их подвигов.

ЛИПЕЦК. «Липчане в десятой пятилетке» — так наэывалась фотовыставка, организовнная областной организацией Союза журналистов СССР в кинотеатре «Космос». Экспонировалось более 80 работ фотожурналистов области, рвсскквзавших о делегатах XXV съезда КПСС, передовиках производства.

МОСКВА. «Чехословакия в художественной фотографии». Открытие выставки под таким названием состоялось в Доме дружбы с нвродами зарубежных стран. Около 60 работ известного чехословацкого фотомастерв Богумила Страки рассказали о жизни братского чехословацкого народа. Экспозиция быль приурочена к 31-й годовщине освобождения Чехословвкии от немецко-фашистских захватчиков.

МУРМАНСК. Мурманское книжное издательство выпустило в свет фотоальбом «Крвснознаменный Северный». Автор снимков — фотолюбитель, офицер В. Теселкин. Фотоальбом повествует о сегодняшнем дне североморцев.

НОВОСИБИРСК. Во Дворце культуры имени Чкалова проведена первая отчетная выставка Новосибирского областного фотоклуба «Факел». Было представлено 66 работ 20 авторов.

ПЕТРОПАВЛОВСК - КАМЧАТСКИЙ. Во Дворце рыбаков «получили прописку» 150 работ, которые отобраны из фотографий, присланных на областной смотр.

РИГА. Международному дню защиты детей посвятил свою выставку член Рижского фотоклуба Я. Крастынь. Более 30 фотографий экспонировалось в Доме знаний.

СИМФЕРОПОЛЬ. Областной Дом народного творчества организовал первую выставку областного фотоклуба «Крым». Было представлено 300 рвбот фотомастеров Ялты, Евпатории, Феодосии и других городов.

ТАЛЛИН. В башне «Кик-инде-Кек» прошлв персональная выстввкв членв фотогруппы «Стодом» П. Тооминга. В экспозицию были включеиы пейзажные, портретные и другие работы мастера.

УЛЬЯНОВСК. На традиционной областной фотовыставке «Родинв Ильича сегодня» во Дворце культуры профсоюзов было представлено 320 рвбот 62 авторов. Выставка впервые проводилась в рамках Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся.

УСТЬ-КУТ (Иркутская обл). Недавно организованный фотоклуб «Западный БАМ» провел первую выставку, в которой приняли учвстие строители западного участка Бвйкало-Амурской магистрали. Фотогрвфии рассказали о напряженных трудовых буднях БАМа.

ХЕРСОН. В Центральном выставочном зале областной организации Украинского общества охраны памятников истории и культуры демонстрировалось 90 работ 14 фотомастеров — членов старейшего французского фотокиноклуба «Орлеана».

ЧЕЛЯБИНСК. В кинотеатре «Урал» экспонировалась выставка работ членов местного фотоклуба. Снимки рассказали о людях Урала, о природе края.

«ГАЗЕТА В БОЮ»

Минский фотокорреспондент Василий Аркашев с первого дня Великой Отечественяой войны собирал снимки, рассказывающие о работе журналистов в фронтовых условиях, сохвиял образцы фроитовых гаает, боевых листков.

В мае ныпешнего года, в День печати, он продемонстрировал землякам свою фотовыставку «Газета в бою».

200 работ рассказали о том, как в годы Великой Отечественной войны газета вдохновляла бойцов на рвтный подвиг. Снимки «Со свежими газетами иа передовую», «В перерыве между боями», «Корреспондент читает газету иростьянам освобожденного села», «Корреспондент беседует с разведчиками» и другие зримо воскрешают работу журналистов на войне.

Это, в частиости, отметили в своих выступлениях присутствовавшие на открытии выставки представители республиканского Союза журналистов В. Маяков, М. Ананьин и представитель политуправления Белорусского военного округв А. Харабин, высоко оценившие доиументальное и публицистическое аначение экспонатов.

«ФОТОКИНО-ТЕХНИКА-76»

В Новосибирске проведенв очередная выставка-продажа изделий отечественной фотопромышленности «Фотоиинотехника-76». Жители города ознакомились с выпускаемыми аппаратами и фотопринадлежностями, а также с моделями, выпуск которых ожидается в ближайшем будущем.

На выставке была организована консультационная служба. У стендов с образцами дежурили представители заводов-изготовителей, а в выставочном зале — консультанты по общим вопросам фотографин.

В дни фото- и кинолюбителя прочитаны лекции о тенденциях развития фотопромышленности, проведены конкурсы яа лучшие кинофильмы, фотографии, диапозитивы. Победителям вручены награды. Первый приз— фотоаппврат «Зенит-Е» — получил председатель Новосибирского фотоклуба А. Лашков за лучшие фотоработы: серию «Мальчишки» и «Реверанс».

В иниге отзывов посетители выставки оставили благодарвости в адрес осяовного устроителя выставии — торгово-реклвмной фирмы «Рассвет» и высказали пожелание, чтобы подобные выставки устраивались чаще.

СОВЕТСКОЕ ФОТО

НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Оля.
Фото Сергея Васильева (Челябинск)
4-я стр. Домик у леса.
Фото Андрея Лашкова (Новосибирск)

Главный редактор
БУГАЕВА М. И.

Редколлегия:
АГОКАС Н. Н.
БУДЯК А. С.
ГРОМОВ М. П.
ДЫКО Л. П.
КИРИЛЛОВ Н. И.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
МАКУХИНА Л. Ф.
ПЕСКОВ В. М.
РЯБЧИКОВ Е. И.
СЕЛЕЗНЕВ И. Н.
СУСЛОВА О. В. (ааместитель главного редактора)
ЧУДАКОВ Г. М. (ответственный секретарь)

Художник
ЦЕЛОВАЛЬНИКОВА Т. И.

Художественный редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:

101878, Москва, Центр, М. Лубянка, 14

Телефоны:

зав. редакцией
221-04-97

секретарнат
294-33-44

отдел фотожурналистики
220-09-48

отдел кскусства фотографии
220-99-11

отдел техники
228-68-38

отдел писем
221-43-07

В НОМЕРЕ:

	1	ОЛИМПИАДА-78
МАРШРУТЫ ДЕСЯТОЙ ПЯТИЛЕТИИ	2	*Н. ПАРЛАШКЕВИЧ.* ДЕСЯТЬ ДНЕЙ НА БАМе
	6	Э. КУДРЯВЦЕВ. УМЕНИЕ ВИДЕТЬ ГЛАВНОЕ
	9	«СРЕДНЯЯ АЗИЯ ВЧЕРА И СЕГОДНЯ»
	14	*М. ЛЕОНТЬЕВ.* НА ПУТИ И МАСТЕРСТВУ
ПРЕДСТАВЛЯЕМ АВТОРОВ	20	О. *ШАПОШНИКОВА.* ВЯЧЕСЛАВ ТАРНОВЕЦКИЙ
	22	С. *КИЛАДЗЕ.* ЗУРАБ ДАТУАШВИЛИ
ПРОБЛЕМЫ И СУЖДЕНИЯ	24	В. *ЮОДАКИС.* СИСТЕМА МОРАЛЬНЫХ СТИМУЛОВ И ФОТОГРАФИЯ
ВЕРНИСАЖИ «СФ»	25	*А. ФОМИН.* ШАГИ В ЖУРНАЛИСТИИУ
ВОПРОСЫ ТЕОРИИ	28	Г. *ПОНДОПУЛО.* ЭСТЕТИИА ФОРМАЛИЗМА И ЗАПАДНОЕ ФОТОИСИУССТВО
СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ	30	*Ан. ВАРТАНОВ.* СТАНОВЛЕНИЕ РЕПОРТАЖА
КАМЕРА ПУТЕШЕСТВУЕТ	34	В. *РЕЗНИЧЕНКО.* НА СЕВЕРЕ ПОРТУГАЛИИ
БЕСЕДЫ С ФОТО-ЛЮБИТЕЛЯМИ	36	Л. *ШЕРСТЕННИКОВ.* ИАИ ОЦЕНИТЬ СНИМОК?
НА ФАИУЛЬТЕТЕ ФОТО-ЖУРНАЛИСТСИОГО МАСТЕРСТВА	38	ОБРАЗНОСТЬ ИЗОБРАЖЕНИЯ
ТЕХНИИА ФОТОГРАФИИ	40	В. *ПЕТРОВ.* МОМЕНТАЛЬНЫЙ ГОЛОГРАФИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ
	41	*А. МИРОШНИК, Ю. ФОМИН.* КАЛЬИУЛЯТОР ВЫДЕРЖЕИ ДЛЯ ПЕЧАТИ
	41	*А. ШЕКЛЕИН.* ЗЕРИАЛЬНАЯ КАМЕРА И УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ВИДОИСКАТЕЛЬ
ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО АППАРАТОСТРОЕНИЯ	42	*А. СЫРОВ.* АППАРАТЫ ДЛЯ СЪЕМИИ НА НЕГАТИВНОЙ БУМАГЕ
	43	«ОРВО» — «СВЕМА» — «ТАСМА»-76
В ПОМОЩЬ НАЧИНАЮЩИМ	44	Д. *БУНИМОВИЧ.* ЭИСПОЗИЦИЯ ПРИ ДНЕВНОЙ СЪЕМИЕ
ЧИТАТЕЛЬ — РЕДАИЦИЯ — ЧИТАТЕЛЬ	46	
КОРОТКО О РАЗНОМ	47	

РУКОПИСИ И СНИМКИ НЕ ВОЗВРАЩАЮТСЯ

А08023
сдано в набор 3/VIII-76 г.
подп. к печ. 13/IX-78 г.
формат 82×92¹/₈
печатных листов 7,23
учетно-издат. листов 10,57
тираж 240 000
зак. 364,
цена 40 коп.

Ордена Трудового Ирасного Знаменк Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам кадательств, полиграфии и книжной торговли Мосива проспект Мира, 105

КИЕВ-15

ЗЕРКАЛЬНЫЙ ФОТОАППАРАТ ВЫСОКОГО КЛАССА

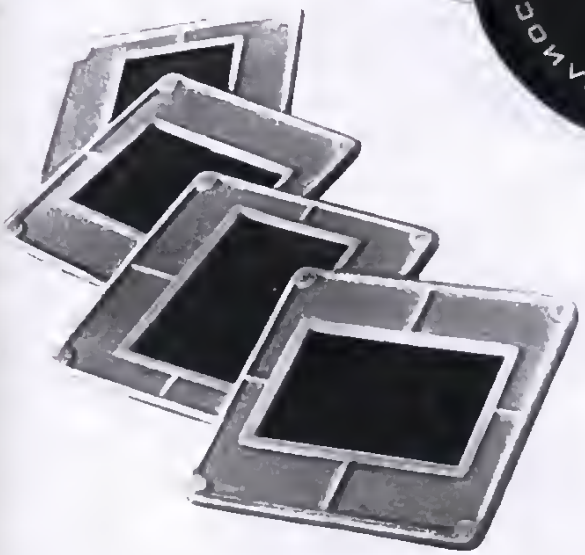
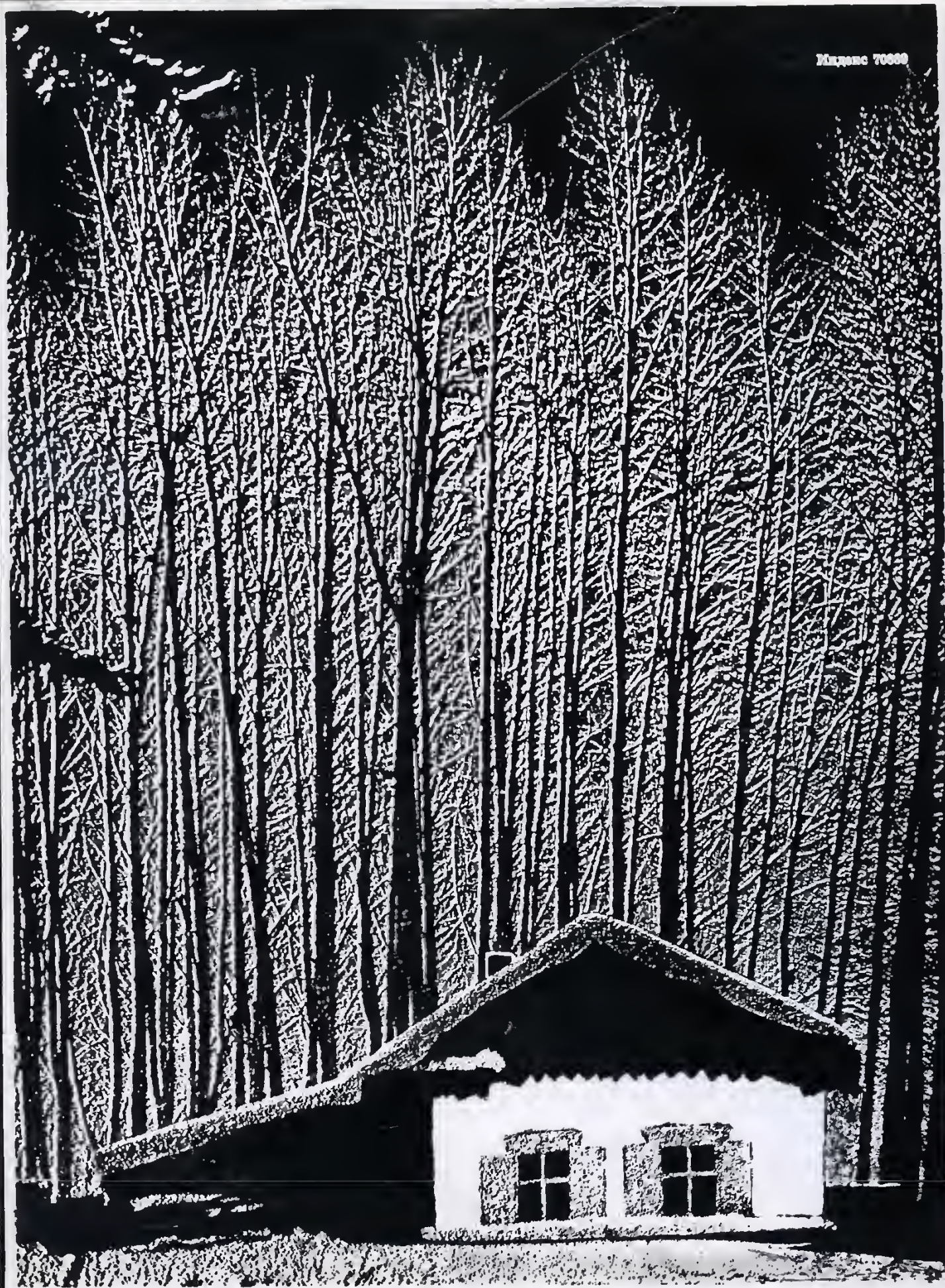
«Киев-15» малоформатный фотоаппарат с автоматической установкой экспозиции системы ТТЕ.

Фотоаппарат предназначен для любительских и профессиональных съемок.

Светоприемник экспонометрического устройства расположен за объективом. Это гарантирует точное определение экспозиции, что особенно важно при съемке на цветные обращаемые пленки.

Затвор веерного типа с металлическими лепестками. Взвод затвора рычажный, сблокированный с механизмом перемотки пленки и счетчиком кадров.

Видоискатель зеркальный, постоянного визирования. Наводка на резкость производится по микрорастру и матовому стеклу.



Конструкция фотоаппарата рассчитана на применение сменных объективов: «Юпитер-11 автомат» 4/135, «Юпитер-9 автомат» 2/85, «Мир-1 автомат» 2,8/37, а также объективов от «Зенита» с резьбой М39×1.